HANDBOUND
AT THE

UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/forschungenzurne23muni

6945

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXIV. - 25

Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im sechzehnten Jahrhundert.

(Gekrönte Preisschrift.)

Von
P. Expeditus Schmidt O. F. M.
Dr. phil.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1903. -04

Die Bühnenverhältnisse

des deutschen Schuldramas

und seiner volkstümlichen Ableger

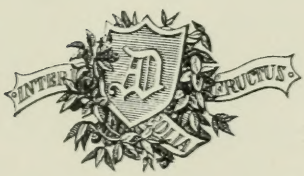
im sechzehnten Jahrhundert.

(Gekrönte Preisschrift.)

Von

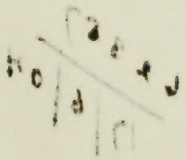
P. Expeditus Schmidt O. F. M.

Dr. phil.



L 2357
17/6/04

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1903.



Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Adm. Rev.

P. Anton Hammerschmid,

Provinzial der Franziskaner in Bayern,

dem unermüdeten Förderer wissenschaftlicher Arbeit
in seiner Ordensprovinz,

in Dankbarkeit und Verehrung
dargebracht.

Vorwort.

Dies Buch verdankt seine Entstehung der Preisaufgabe, die von der hohen philosophischen Fakultät I. Sektion der k. Ludwigs-Maximilians-Universität in München für das Studienjahr 1901/02 gestellt wurde. Die Arbeit ist hier im wesentlichen so zum Abdrucke gebracht, wie sie eingereicht wurde. An der Anlage und Disposition wurde nichts geändert. Nur führten die kritischen Bemerkungen Herrn Prof. Munckers, sowie die fortgesetzten Untersuchungen und eine „Forschungsreise" des Verfassers einige Besserungen und Ergänzungen herbei.

Die zu Grunde liegende Literatur besteht natürlich zunächst aus den lateinischen und deutschen Dramen, die im 16. Jahrhundert in Deutschland hervorgebracht wurden; die Bezeichnung „deutsches Schuldrama" im Titel ist geographisch oder, wenn man lieber will, national zu fassen und bezieht sich nicht auf die Sprache, in der die einzelnen Stücke geschrieben sind.

Daneben wurde eine große Anzahl anderer Schriften beigezogen, große und kleine, mitunter sehr kleine, wie Programme und Gelegenheitsbroschüren. Die häufiger angeführten Werke finden sich nach dem Inhaltsverzeichnisse in alphabetischer Ordnung zusammengestellt, worauf ein für allemal hingewiesen sei.

Daß sich Devrients bekanntes Buch nicht in dieser Liste findet, wird dem Kenner gegenüber keiner Rechtfertigung bedürfen. Von Creizenachs bedeutsamem Werke konnte der jüngst erschienene dritte Band eben noch zur letzten Durchsicht vor der Drucklegung herangezogen werden, was sich namentlich in den Fußnoten zeigen wird.

Deren hat sich allmählich eine ziemlich große Zahl unter dem Texte eingeschlichen; es war leider nicht zu vermeiden, sollte der Text selber nicht übermäßig belastet werden. Wem sie nicht behagen, der möge sie einfach unbeachtet lassen; er wird aus dem bloßen Texte ein volles Bild gewinnen.

Es erübrigt noch, all denen, die mit Rat und Tat diese Arbeit unterstützten, den herzlichsten Dank auch an dieser Stelle auszusprechen, namentlich den Bibliotheksverwaltungen von Berlin, Breslau, Dresden, Göttingen, Hannover, Meiningen, München, Straßburg, Tübingen, Weimar, Wolfenbüttel, Zwickau, die ihre zum Teil sehr seltenen Schätze zur Verfügung stellten. Ganz besonders aber gebührt der Dank des Verfassers Herrn Bibliothekar Dr. Wolff von der Münchener Universitätsbibliothek, der ihm als Ermittler und Vermittler dieser Schätze in unermüdeter Liebenswürdigkeit zur Seite stand.

München, im Februar 1903.

Der Verfasser.

Zusammenstellung

der meistzitierten Literatur.

B. **Anemüller,** Dramatische Aufführungen in den schwarzburg-rudolstädtischen Schulen, vornehmlich im 17. und 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Schulkomödie. Rudolstadt 1882.

Paul **Bartusch.** Die Annaberger Lateinschule zur Zeit der ersten Blüte der Stadt und ihrer Schule im 16. Jahrhundert. Ein schulgeschichtliches Kulturbild. Annaberg 1897.

(Heinrich **Blümner.**) Geschichte des Theaters in Leipzig, von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1818.

Wilhelm **Creizenach.** Geschichte des neueren Dramas, Band 2 und 3. Halle 1901 und 1903.

Johannes **Crüger.** Zur Straßburger Schulkomödie. In der Festschrift zur Feier des 350jährigen Bestehens des protestantischen Gymnasiums zu Straßburg. I. Teil, S. 305 ff. Straßburg 1888.

August **Döring.** Johann Lambach und das Gymnasium in Dortmund. Darin eingefügt ein Aufsatz von **Junghans** über Schöpper als theologischen und dramatischen Schriftsteller. Berlin 1875.

Karl Theodor **Gädertz.** Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände von Hildesheim, Lübeck, Lüneburg im 16. und 17. Jahrhundert. Bremen 1888.

Ernst **Hagen.** Geschichte des Theaters in Preußen, vornehmlich der Bühnen in Königsberg und Danzig. Königsberg 1854.

Theodor **Hampe.** Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Nürnberg 1900.

Emil **Hollack** und Friedr. **Tromnau.** Geschichte des Schulwesens der königl. Haupt- und Residenzstadt Königsberg i. Pr. Königsberg 1899.

Hugo **Holstein.** Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts. (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 14/15). Halle 1886.

August **Jundt.** Die dramatischen Aufführungen am Gymnasium zu Straßburg. Straßburg 1881.

C. **Oerdel.** Über die Pflege des Dramas auf deutschen Gelehrtenschulen. (Diss. Tüb.) Meiningen 1870.

Theodor **Schön.** Geschichte des Theaters in Ulm. (Im Diözesan-Archiv für Schwaben, 17. Jahrgang) 1899.

Peter **Schumanns** handschriftliche Annalen von Zwickau. Auf der dortigen Ratsschulbibliothek.

Franz **Spengler.** Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1888.

Paul **Süß.** Geschichte des Gymnasiums in Freiberg. 2 Teile. Freiberg 1876 und 1877.

Reinhold **Vormbaum.** Die evangelischen Schulordnungen des 16. Jahrhunderts. Gütersloh 1860.

Adolf **Wenck.** Das Ratsarchiv zu Borna (bis 1600). Borna 1897.

F. A. **Witz.** Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg von den frühesten Zeiten bis 1876. Selbstverlag (Augsburg) 1876.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

I. Teil. Historische Grundlagen: Die Inszenierung der Schulaufführungen im Lichte ihrer pädagogisch-didaktischen Zwecke . 5

§ 1. Vorstudien: Zwecke und Ziele der Schuldramatik . . . 5

§ 2. Deklamatorischer Grundcharakter der Schulaufführungen, bedingt durch die lateinische Sprache 20

§ 3. Starker Wechsel des Spiellokals, Einfachheit der Bühnenkonstruktion, den jeweiligen Zwecken rednerischer Wirkung angepaßt 36

§ 4. Anordnung der Plätze für die Zuschauer mit besonderer Rücksicht auf die Honoratioren 56

§ 5. Kostüme der Spielenden, ein Mittel, den Eifer zu beleben und das Verständnis zu fördern 64

§ 6. Dürftigkeit der Gesamtausstattung unter dem Drucke der Geldverhältnisse 75

II. Teil. Bühnentechnische Spezial-Untersuchungen auf Grund der meistgespielten Dramen 89

§ 1. Das Repertoire der Schulbühnen 89

§ 2. Beginn und Schluß der Aufführungen. Lange Reden. Vorstellung der Spielenden 108

§ 3. Rückwärtiger Bühnenabschluß. Auftritt und Abgang der Spieler. Die Terenzbühne des Rektors Muschler in Leipzig. 121

§ 4. Einfachheit der Bühne im neuen biblischen und historischen Volksschauspiele. Maßloser Wechsel des Schauplatzes. Kein Intérieur 135

§ 5. Spuren der alten, geteilten Mysterienbühne 157

§ 6. Requisiten. Musik. Komparserie 164

§ 7. Keime besseren Verständnisses. Umblick und Ausblick . 180

Bemerkungen zu den Szenenbildern 186

Einleitung.

Bei ihrem Wunsche einer „Darstellung der deutschen Bühnenverhältnisse im 16. Jahrhundert" gestattete die Münchener philosophische Fakultät, die die Aufgabe stellte, ausdrücklich, der Bearbeiter könne sich „zunächst auf Hans Sachs oder eine größere Gruppe anderer hervorragender Dramatiker der Reformationszeit beschränken".

Dieser Beschränkung Notwendigkeit hat wohl jeder empfunden, der an die Bearbeitung der gestellten Aufgabe gegangen ist. Denn der zu bewältigende Stoff ist ein sehr großer und muß aus allen Teilen Deutschlands zusammengetragen werden. Nach Gervinus[1]) „sind die übrig gebliebenen Stücke so selten, daß man eigens darauf reisen müßte, wollte man hier vollständig sein".

Die erste Hälfte dieses Satzes wird heute freilich niemand mehr unterschreiben, die zweite aber hat noch heute ihre volle Bedeutung. Wohl existiert, wie ein Blick in Goedekes Grundriß lehrt, eine sehr große Anzahl von Dramen dieser Zeit, aber sie sind in vielen Bibliotheken verstreut, und mitunter ist es schwer festzustellen, wo man sie suchen müsse. Außerdem ist aber in den Archiven und Ratsprotokollen der deutschen Städte, in alten Chroniken und Annalen eine Fülle von Material verborgen, wovon bisher nur ein kleiner Teil ans Licht gebracht ist. Und gerade solche Archivalien sind für die Beurteilung der Bühnenverhältnisse im eigentlichen Sinne von höchstem Werte, wie diese Arbeit mit beweisen soll.

Eine Beschränkung, eine Auswahl ist also nötig. Jedermann wird beim Drama des 16. Jahrhunderts sofort an Hans

[1]) 3. Aufl. III. Teil S. 76.

Sachs denken[1]); er ist Vertreter des Volksschauspiels, das in gewissem Sinne das alte, in seinen Zoten erstickte Fastnachtsspiel fortsetzt, wenn auch durch neue Zutaten unterstützt. Daneben haben wir die Ausläufer des Passionsspiels, das seine Blüte gleichfalls hinter sich hat, und endlich die neue Humanistenkomödie, das Schuldrama. Diese drei Entwicklungsreihen laufen nebeneinander her. Aber trotz Hans Sachs, dessen hervorragende Begabung eine Nachblüte des Volksschauspiels bedeutete, verlieren doch dieses und ebenso die letzten Reste des Mysteriums ihre Bedeutung für die Literaturgeschichte mit dem Eingreifen der Berufsschauspieler, die mit den englischen Komödianten zuerst in Deutschland auftauchen. Das Schuldrama dagegen behauptet sich, wenigstens in manchen Gegenden, trotz dieser Konkurrenz, überdauert sie ebenso wie die Zweige einer neuen Volksdramatik, die es aus seinem eigenen Stamme hervorwachsen ließ, um erst im 17. Jahrhundert, nachdem es sich völlig zur Muttersprache durchgerungen, seine eigentliche Blüte zu erleben. Es bringt neue Stoffe mit und neue künstlerische Gedanken, nicht zuletzt auch auf bühnentechnischem Gebiete, und hält in den gebildeten Kreisen der Bevölkerung das Interesse an der dramatischen Kunst wach, das selbst ein Hans Sachs nicht in gleicher Weise rege zu erhalten vermochte.

Emil Riedel[2]) behauptet zwar zu viel, wenn er sagt: „Aus den Schulaufführungen hat sich, kurz gefaßt, das gesamte deutsche Theaterwesen entwickelt.“ Aber ein richtiger Gedanke liegt darin.

C. Oerdel drückt sich vorsichtiger aus: „. . . . es ist anzunehmen, daß unser Schauspiel bis zu dem epochemachenden Auftreten der englischen Schauspieler so ziemlich eingeschlafen und eine Lücke in der Entwicklungsgeschichte unseres Dramas

[1]) „Hans Sachs und das Drama“ überschreibt mehr knapp als genau Karl Storck in seiner neuen „Deutschen Literaturgeschichte“ 2. Aufl. 1903, S. 146 das betreffende Kapitel. Die unbedingt überragende, richtunggebende Stellung für das Drama seiner Zeit, die man aus dieser Überschrift entnehmen könnte, nahm der Nürnberger Poet doch nicht ein.

[2]) Schuldrama und Theater (bei Karl Kappmann. Aus Hamburgs Vergangenheit 1885) S. 184. — Die Rezension von J. Minor konnten wir uns leider nicht zugänglich machen.

eingetreten wäre, wenn nicht die deutschen Gelehrten bei der Einführung der klassischen Studien gerade auf das antike Drama ihr besonderes Augenmerk gerichtet hätten."[1]) Wir möchten zu dieser Behauptung die später noch zu erwähnende Tatsache vorwegnehmen, daß auch in der Stadt des Hans Sachs, die man am ehesten als Gegenbeweis anführen möchte, der Schulmeister Lienhart Culmann zuerst den mit dem Untergange des alten Fastnachtspieles abgerissenen Faden wieder aufnahm und fortspann — freilich sehr eine andere Nummer.

Damit ist es erklärt, was den Bearbeiter bestimmte, diejenige der drei wichtigsten Entwicklungsreihen für seine Arbeit zu wählen, die für die spätere Zeit am bedeutsamsten war.

Eine geographische Abgrenzung wurde nicht vorgenommen, vielmehr der Stoff genommen, wo er zu finden war; doch ergab es sich bei der Untersuchung von selber, daß die sächsischen Lande in den Vordergrund traten, und zwar so stark, daß eigentlich ein Hinweis darauf in den Gesamttitel gehört hätte, wäre der nur nicht gar zu schwerfällig dadurch geworden.

Ausgeschieden wurde das Drama der Jesuiten, das doch etwas spät einsetzt und seine Blüte im 17. Jahrhundert

---

[1]) Oerdel S. 8. Er hätte den Schuldramatiker Joachim Greff zum Beweise für seinen Satz anführen können, der im Widmungsbriefe an Mag. Stephan Roth in Zwickau, den er seiner 1535 erschienenen Übersetzung der Aulularia des Plautus voranschickt, der Meinung ist, daß „gute künste so gantz veracht/ wie jedermann wissentlich/ vnd jederman klagen mus/ doch ein fünckleín von den selbigen jnn den schulen glimmend/ vnter der asschen mit grosser mühe vnd arbeit bescharret leit vnd behalten wird. Ob wol/ sage ich/ gute künste/ gelerte leute vnd was zu zucht dienet/ fast schier dahin ist/ Sintemal aber dennoch jnn den schulen/ als viel man kan/ vnd als viel Gott gnade verleihet/ bey der iugent wider angeschüret/ vnd mit allerley zucht mit solchen der Comedien/ auch andern guten exercitation vnd vbungen/ dieselbige iugent erzogen/ vnd mit höchstem vleis widderumb vnterweiset wird/ habe ich derhalben/ wie jtzt vermeldet/ diese meine Rithmos druecken wollen lassen/ Ob doch die elltern durch jre kinder/ welche sie zuweilen jnn solchen Comedijs sehen vnd hören recitiern ob sie vielleicht dadurch zu gunst vnd liebe guter künste/ zu redlickeit widder gereitzt vnd gebracht werden möchten". Daß neben der Liebe zur Kunst gleich die „redlickeit" mit aufmarschiert, muß man dem Schulmeister des 16. Jahrhunderts zugute halten, dem eben alles zu moralischer Wirkung dienen mußte.

hat, und zwar in ganz anderer Weise als das Schuldrama überhaupt. Bei diesem ist das 17. Jahrhundert vom vorhergehenden so scharf geschieden, wie eben deutsche Prosa von lateinischen Trimetern geschieden ist. Im Jesuitendrama, das eine eigene Bearbeitung erfordert, ist die Entwicklung eine weit gleichmäßigere. Zudem wirkten bei ihm durch die Ausländer, die der Orden in seiner ersten Zeit nach Deutschland schicken mußte, weil er andere Leute eben noch nicht hatte, recht frühe ausländische, namentlich italienische Einflüsse auf die Bühnenbehandlung mit. Endlich beeinflußte es trotz seiner bühnentechnisch anerkannt hohen Entwicklung die übrigen Schulbühnen viel weniger, als man erwarten sollte.

Ausgeschieden wurde ferner bei Beurteilung der Bühnenverhältnisse im engeren Sinne das Straßburger theatrum academicum, weil hier, wo der Rat der Stadt mit seinen finanziellen Beihilfen im Hintergrunde stand, die Entwicklung eine ganz außergewöhnliche war, deren Maßstab an gar kein anderes deutsches Schultheater angelegt werden darf. Bei Besprechung der allgemeinen Grundgedanken der Schulkomödie sowie zur Vergleichung wird indessen auch Straßburg mehrfach beizuziehen sein. Die bekannten Arbeiten von Jundt und Crüger dienen dabei als Grundlage.

Um der Gefahr zu entgehen, die alten Dramen an den heutigen Begriffen von Bühne und Aufführung zu messen, wurden zunächst die Gedanken untersucht, von denen die Veranstalter der Schuldramen ausgingen, und auf dieser historischen Unterlage dann die Spezialuntersuchung der Bühnenverhältnisse auf Grund der Dramen selber aufgebaut; ein Überblick über das Repertoire mußte diesem zweiten Teile voraufgehen. Der Weg der Untersuchung bestimmte die Disposition der folgenden Arbeit; ob am erreichten Ziele der Rückblick auf das angesammelte Material vielleicht eine etwas andere Anordnung nahelegen könnte, die ohne Rücksicht auf den Gang der Forschung nur die erlangten Resultate zusammenstellt, bleibe dahingestellt. Die hier gegebene Anordnung schien ein tieferes Eindringen zu ermöglichen.

I. Teil.

Historische Grundlagen:

Die Inszenierung der Schulaufführungen

im Lichte ihrer pädagogisch-didaktischen Zwecke.

---

§ 1.

Vorstudien: Zwecke und Ziele der Schuldramatik.

„Das Schuldrama ist eine vorgestellte Handlung den Schulen gemäß." So definiert der Rigaer Rektor M. J. Lindner in seinem „Beitrag zu Schulhandlungen" (Königsberg 1762) diese Aufführungen.[1]) Nicht also der Umstand, daß die Darsteller Schüler sind, macht ein Schuldrama aus; es muß vielmehr „den Schulen gemäß" sein, muß den Zwecken der Schule dienen.

Den Zwecken, die man damit erreichen will, müssen dann natürlich die aufgewandten Mittel entsprechen.

Der Mann, dessen Worte im 16. Jahrhundert von weiten Kreisen des deutschen Volkes als unbedingte Orakel aufgenommen wurden, Luther, war, wie bekannt, ein Freund des Schuldramas wie der theatralischen Aufführungen überhaupt. Seine Äußerungen über die Bücher Judith und Tobias als Dramen bez. Dramenstoffe sind bekannt, ebenso sein Bescheid

[1]) Hier zitiert nach C. Oerdel S. 11. — Die Schrift Lindners war uns leider nicht zugänglich.

an Dr. Cellarius über die theatralischen Versuche jenes schlesischen Schulmeisters, der, nicht ungelehrt, sich vorgenommen, eine Terenzische Komödie zu agieren, aber viel Widerspruch erfahren habe, „gleich als gebührete einem Christenmenschen solch Spielwerk aus heidnischen Poeten nicht".

Wir setzen aber doch die viel zitierte Stelle vollständig ein, da hier gerade Luthers Ansicht über das Schuldrama im besonderen zu Tage tritt. Die Worte finden sich in den Tischreden.[1])

„Comödien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich daß sie sich üben in der lateinischen Sprache, zum andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalet und fürgestellet werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet und ein Iglicher seines Amts und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wol anstehe, und was er thun soll; ja, es wird darinnen furgehalten und fur die Augen gestellt aller Dignitäten Grad, Aemter und Gebühre, wie sich ein Iglicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel.

„Zudem werden darinnen beschrieben und angezeigt die listigen Anschläge und Betrug der bösen Bälge; desgleichen was der Eltern und jungen Knaben Amt sey, wie sie ihre Kinder und junge Leute zum Ehestande zu ziehen und halten, wenn es Zeit mit ihnen ist, und wie die Kinder den Eltern gehorsam seyn und freien sollen etc. Solches wird in Comödien furgehalten, welchs denn sehr nütz und wol zu wissen ist. Denn zum Regiment kann man nicht kommen, mag auch dasselbige nicht erhalten, denn durch den Ehestand. Und Christen sollen Comödien nicht ganz und gar fliehen, drum, daß bisweilen grobe Zoten und Bühlerey darinnen seyen, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen. Darum ists nichts, daß sie solchs furwenden und um der Ursache willen verbieten wollen, daß ein Christe nicht sollte Comödien mögen lesen und spielen."

[1]) Förstemann und Bindseil 4, 592.

Den Gedanken, daß Komödien „als mit einem Gemälde und lebendigem Exempel zum Ehestand locken und von Hurerei abziehen“ sollten, führte Luther ein andermal noch weiter aus.[1]) Ob der so viel empfohlene Terenz zu diesem Zwecke besonders geeignet sei, ist eine Frage für sich, die schon im 16. Jahrhundert nicht unbedingt bejaht wurde. Uns genügt es hier, darauf hingewiesen zu haben, daß das Schuldrama, wie alle Dramatik, ja alle Poesie zu Luthers Zeiten, moralische Zwecke verfolgte.[2]) Es haben eben „alle vier Fakultäten jeweilig einmal in einer bestimmten Zeit die Herrschaft gehabt oder werden sie noch haben, wiederholt und oft lange Zeiträume hindurch die Theologen und Juristen, die letzteren heute noch; im Zeitalter des Humanismus und der Reformation herrschten die Schulmeister, wie sie damals waren, also die philosophische Fakultät. Die Gegenwart zeigt Versuche der Mediziner, auf die Gestaltung des Staates bestimmenden Einfluß zu üben.“[3])

Wir wenden uns mit diesem Hinweise von den moralischen Zielen der Schulkomödie ab, die in Luthers Worten so klar hervortreten. Sie zeigen ihren Einfluß auf das ganze Komödienwesen der Zeit, sind aber für die äußere Gestaltung der Bühne nicht von Bedeutung. Zudem stellt sie Luther selber an die zweite Stelle:

„Erstlich, daß sie sich üben in der lateinischen Sprache“ — sagt er.

Latein zu sprechen, war das Unterrichtsziel jener Zeit, und zwar das einzige. Die Beherrschung der lateinischen Sprache

---

[1]) Seidemann, Lauterbachs Tagebuch 89. (Holstein, Reformation S. 20.) – Bezeichnend für die moralischen Absichten ist es, daß Jakob Frischlin die Übersetzung der Komödien seines Bruders Nikodemus mit fortlaufenden Randbemerkungen versieht, die auf den moralischen Gehalt hinweisen. (Rebecca und Susanna, Frankf. 1589.)

[2]) Wir können es darum nicht für richtig halten, wenn Holstein, Ref. S. 18 Luthers Latein „ad affectum iunioribus augendum“ übersetzt: „Zur Belebung des ästhetischen Sinnes der Jugend.“ Affectus bedeutet in der theologisch-asketischen Sprache durchaus eine Erweckung sittlicher Antriebe.

[3]) Straumer, Eine deutsche Bearbeitung des Selbstpeinigers. Chemnitz 1888 (Progr.) S. 18.

wird in der Schwäbischen Schulordnung von 1543 kurz und klar als Zweck der Schule bezeichnet.[1]) Jul. Wagner (Das Gelehrtenschulwesen des Herzogtums Württemberg) faßt die Gründe für diese Erscheinung, die so viele Äußerungen des Tadels gezeitigt, in klarer Weise zusammen.[2]) Für uns genügt es, die Bedeutung der lateinischen Sprache für jene Zeit ohne weitere pädagogische Untersuchung als gegeben hinzunehmen, um daraus zu begreifen, daß auch das Schuldrama in allererster Linie diesem Zwecke dienen mußte.

Die Schulordnungen, deren Raché in seiner Dissertation „Die deutsche Schulkomödie und die Dramen vom Schul- und Knabenspiegel“[3]) eine ganze Serie aufmarschieren läßt, die man noch bedeutend verlängern könnte, sind voll von Vorschriften in diesem Sinne. Am knappsten spricht sich die bei Raché nicht angeführte Meißner Schulordnung vom Jahre 1580 aus: „Terentii und Plauti Comoedias sollen sie die Knaben jährlich spielen lassen und solchergestalt auf das zierliche Lateinreden gewehnen“.[4])

Die Güstrower Schulordnung des Herzogs Ulrich (vom Jahre 1552 oder 1553) drückt den philologischen Zweck der Schulkomödie unter Ausschluß der Muttersprache noch deutlicher aus:

„Cap. X. De Ludis scenicis. — Es soll auch alle halbe Jahr eine lat. Comoedia aus dem Plauto oder Terentio für die Knaben, daß sie gut Latein lernen mögen, von den Schülern in der Schule, jedoch extra habitum agiret werden, denn es heißt:

Continet humanae speculum Comoedia vitae
Turpiaque urbano facta lepore notat.

Es wehre auch unter den großen Schülern, die der griechischen Sprache erfahren sind, ein fein Exercitium, daß sie bisweilen einen Dialogum Luciani mit agirten, der allezeit ein lateinisch Argument hette, umb der gemeinen Schüler willen. — Teutsche

---

[1]) Vgl. Schwäbische Schul-Ordnung von K. H. Kern. Kitzingen 1901. S. 6: Institutor intelliget hoc sibi solum efficiendum esse, ut pueri ad cognitionem linguae Latinae perveniant.

[2]) Vgl. Württemberg. Jahrbücher 1894, I, 145.

[3]) Leipzig 1891, S. 12 ff.

[4]) Flathe, Geschichte der Fürstenschule in Meißen S. 134.

Comödien oder Tragödien sollen für den gemeinen Mann noch sonsten von den Schülern nicht agirt werden, es sei denn, daß es mit Unserm Verwissen und auf Unser Gutachten geschehe.“ [1])

Belege für solche außerordentliche Deutsche Aufführungen stehen uns nicht zur Verfügung und sind wohl überhaupt nicht beizubringen, zumal nach Rektor A. F. Fuchs noch in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, als dramata sacro-politica an Stelle der profanen Lustspiele gesetzt wurden, „alles lateinisch sein mußte“. [2])

Selbst Joh. Sturm, der Begründer der Straßburger Akademie, an der das Drama den größten Aufschwung unter allen Schulen jener Zeit nehmen sollte, gibt noch 1565 nach einem Protokoll der Scholarchen als Zweck der Tragödien und Komödien an: „damit sie (die Knaben) den stylum latinum exerciren.“ [3])

Schulübung war schon der Henno seinem Verfasser, wie der von diesem gegebene Titel bezeugt: scenica progymnasmata.

Aber sehr bald kam ein anderer Zweck zu diesem ersten und obersten hinzu. Die deutschen Städterepubliken, denen die Lateinschulen des 16. Jahrhunderts zum großen Teile ihren Ursprung verdanken, brauchten, eben weil sie nicht bloß Städte, sondern auch Staaten waren, Männer, die nicht nur die Feder, sondern auch das Wort zu beherrschen vermochten. Und bald erkannte man, daß die dramatischen Übungen dem künftigen politischen Redner wie dem künftigen Prediger von ganz bedeutendem Nutzen seien.

Schon 1529 sprach dies der Straßburger Schulmeister Otto Brunfels aus in seiner Catechesis puerorum in fide, in literis et in moribus, einer sehr selten gewordenen Schrift, die Karl Engel [4]) und Aug. Jundt [5]) anführen. Es heißt dort: Quia autem crebris experimentis perdidicimus, ut in aliis rebus ita

---

[1]) Bärensprung in den Jahrbüchern f. mecklenb. Geschichte I, 84 ff.

[2]) Versuch einer Gesch. des Güstrowschen Gymnasii. 1. Lieferung 1801. Vgl. Bärensprung a. a. O.

[3]) Jundt, Die dram. Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg. Progr. 1881. S. 21, Note 1.

[4]) Engel, Das Schulwesen in Straßburg vor der Gründung des prot. Gymnasiums. Progr. 1886. S. 48 f.

[5]) a. a. O. S. 15, Anm. 2.

et dicendo exercitationem plurimum valere, tum praesertim ad audaciam parandam pro consuetudine nostra pudicas comoedias et tragoedias recitamus, idque in publico, ut non tam dicendi exercitati evaderent pueri, quam ut discant etiam coram plebe et in coetibus audacter loqui (Fol. 74).[1])

Und Jakob Schöpper, der den Rektor Scheuastes (Lambach) lobt, daß er praeter cetera utriusque literaturae progymnasmata (man denke an Henno!) auch comica actione die Dortmunder Jugend ausbilde, schreibt in der Epistola dedicatoria (Anno 1544 prid. Id. Decemb.) an den Rat von Dortmund, die er seinem Joannes decollatus vorausschickt, er habe dies Stück verfaßt: „ut et Tremoniana nostra pubes.... materiam aliquam pietatis novam habeat,.... cuius actione oblectetur, simul et ad futura vitae munia, praecipue vero praxin Ecclesiasticam utcunque praeparetur".

Übung in pronuntiatio et gestus wird auch in der Hamburger Schulordnung von 1537 neben der moralischen Einwirkung als Hauptzweck der für die beiden obersten Klassen verordneten Actiones comoediarum angegeben.[2])

Die Magdeburger Schulordnung des Mag. Gottschalck Prätorius vom Jahre 1553 mag mit ihrem leise einschränkenden Zusatze noch angeführt sein: „Comoediarum actiones putantur prodesse ad iustam audaciam in animis puerorum confirmandam. Ac verum est prodesse, sed si recte et ad mediocritatem uti volueris."[3])

Bei Schöpper kam indes schon ein neuer Zug herein: ut pubes... actione oblectetur. Diesen Gedanken führt die Breslauer Schulordnung vom Jahre 1570 des näheren aus: „... daß wir

---

[1]) Diese Stelle scheint fast wörtlich in einen Lehrplan des Düsseldorfer Gymnasiums herübergenommen zu sein. Vgl. Picks Monatschrift VII. 319. (Döring, Joh. Lambach S. 48.) — Weitere Zitate verschiedener Schulmänner s. bei Holstein, Reformation S. 39. — „Ut pueri ... ad causas maximas in Repub: Christiana agendas paulatim informentur". wird auch in dem der Frischlinischen Susanna vorgedruckten Briefe des Memminger Rektors Lang vom 27. Nov. 1578 als Zweck dieser Komödien bezeichnet. Der Brief ist überhaupt sehr lehrreich für die Art, wie die Schulmeister die Sache anzupacken pflegten.

[2]) Riedel, Schuldrama und Theater S. 199.

[3]) H. Holstein im Jb. f. Phil. u. Pädag. 130, S. 21 ff

so in Schulen viele Jar gelehret, dieses vielfaltig erfaren haben, das viel Ingenia so man weder mit worten noch rutten zur lehre hat bringen können, die sind also durch lustige Action der Personen in Comoedijs bewogen worden, das sie zu den Studijs ein lust gewonnen haben.“ [1])

Gelang es aber mit Hilfe der Komödien, den Schülern größere Freude an der Schule beizubringen, so lag der Gedanke nahe, dasselbe Mittel auch bei deren „Herren Eltern“ anzuwenden, die doch auch sehen wollten, was die Buben lernten, und noch mehr bei „E. E. Rathe, den Großgünstigen Herren“, von denen Schule und Schulmeister abhängig waren.

Die Anwendung der Komödien zu diesem Zwecke kehrt immer wieder. Noch 1624 heißt es im Protokolle der Straßburger Scholarchen: „Mag. Brulovio meinen die Herren anzuzeigen, das er sich diß Jahr auch widerumb ein mal mit einer Action gefaßt mach, es mache die Studiosos desto lustiger.“ [2])

Wenn Joh. Sturm in seinen Klassenbriefen (lib. I. N. IX. Praefecto secundae curiae)[3]) verlangt, daß die Schüler beim Komödienspiele nur während der ersten Monate die Unterweisung des Lehrers genießen sollen, dann aber „suopte Marte et suis ipsi armis in theatrum et ad certamen descendant“, so ist offenbar, daß auch hier die Anregung des persönlichen Ehrgeizes und damit des Studieneifers beabsichtigt ist. Eine andere Stelle der Klassenbriefe zeigt dies noch deutlicher (lib. I. N. VIII. Vormbaum a. a. O. S. 690): (discipulos) se decet ipsos docere distributis partibus et operis, et easdem agere et cum superioribus classibus contendere de victoria.

Wir werden später aus der Parallele mit der Zwickauer Schulordnung von 1523 zu zeigen haben, daß Joh. Sturm hier höchstwahrscheinlich nicht an eine öffentliche Aufführung denkt.

Aber auch ihm ist es wohlbekannt, daß eine öffentliche Aufführung dem Volke Freude zu bereiten geeignet ist; er stellt Gegnern seiner allzuklassischen Richtung eine solche,

---

[1]) Vormbaum S. 199.
[2]) Jundt a. a. O. S. 47.
[3]) Vormbaum a. a. O. S. 691.

„die dem Volke Freude machen wird", gelegentlich in Aussicht.[1]) Ob sie zustande gekommen, ist leider nicht bekannt.

Anderswo hingegen war diese Praxis geradezu durch die Schulordnung festgelegt. Ein ehrbarer Rat und gemeine Bürgerschaft wollten eben auch etwas haben und sehen von der Schule, die sie erhalten mußten.

Zunächst war es der Rat der Stadt, der Anspruch auf eine Komödie erhob, die dann zugleich als eine Art Schulprüfung galt. Die Brandenburger Schulordnung vom Jahre 1564, an die sich enge die Lüneburger vom Jahre 1570 anschließt, zeigt sich ein wenig skeptisch gegen den Nutzen der Schulkomödie überhaupt und reserviert sie dem Rate und sonstigen Honoratioren als einer Art von Prüfungsausschuß, nicht ohne zugleich die vorzüglichsten Zwecke der ganzen Veranstaltung, deren Erreichung die Aufführung vor dem Rate erweisen sollte, kurz aufzuzählen: „Satis erit semel atque iterum agere et exhibere Comoediam coram Senatu, ministris verbi et civibus doctis. Ita enim decorae pronunciationi assuescunt pueri, et turbae conspectum non reformidare discent. Exercebunt ita et memoriam aliquo modo, et latine loquendi facultati aliquid hinc accedet." [2])

Von Windsheim lesen wir nach Aufzeichnungen einer handschriftlichen Chronik: „14. März 1568. Heute ist auf unserm Rathaus vor einem ehrbaren Rath, den sämmtlichen hießigen Eheweibern und ihren Kindern die Comödia vom König Ahasvero und der Esther agiret worden; hernach den 21. desselben Monats, als ein hochedler Rath dieses Schauspiel mit sattsamen Contento genossen, hat derselbe großgünstig erlaubt, dasselbe auf dem Tanzhaus auch vor einer ganzen Gemeinde zu geben." [3]) Es ist zwar nicht ausdrücklich gesagt, daß hier von einer Schulkomödie die Rede sei, aber die Beschränkung bei der ersten Aufführung beweist dies indirekt, da eine solche beim eigentlichen Volksschauspiele kaum möglich ist.

---

[1]) Jundt a. a. O. S. 20.

[2]) Vormbaum a. a. O. S. 541.

[3]) Lit. Konversationsblatt v. 7. Febr. 1826. (No. 31.)

Eine Magdeburger Schulordnung schreibt vor, daß die Schuljugend wenigstens einmal im Jahre eine lateinische Komödie vor dem Schulherrn (Kommissär des Rates für Schulsachen) agieren sollte, dann vor dem ganzen sitzenden Rate auf dem Rathause eine deutsche Komödie.[1])

Der Wunsch der Eltern, ihre Kinder agieren zu sehen, führte die Schuldramen bald aus dem Rathause heraus in mehr oder minder große Öffentlichkeit. Daher das Bestreben, möglichst alle Schüler zu beschäftigen, weil eben alle Proben ihres Könnens vor den Eltern und Verwandten ablegen sollten. Damit war der Zweck des Schuldramas als große Schulprüfung festgelegt. Daß die Aufführungen, wie in Zwickau unter Georg Thym[2]) und in Straßburg,[3]) vielfach mit den „Promotionen" zusammenfallen, bestätigt dies.

Die Ratskomödie hatte noch einen besonderen Zweck, den sich später auch die wandernden Komödianten zu nutze machten: einen finanziellen. Die Schulmeister waren schlecht genug bezahlt und die „Verehrung" einer mehr oder minder bedeutenden Geldsumme, die einer solchen Ratskomödie folgte, ein schätzbarer Beitrag zu ihrem Unterhalte. Dies wurde stellenweise zu einer so feststehenden Sitte, daß z. B. das Kloster St. Michaelis in Lüneburg 1607 folgenden Eintrag in seinem „Kellnerey-Register" aufweist:

„16 M. 18 Pf. dem Herrn prior zugestellet als 5 taller so der Conrector haben solte zur verehrung weil er dies Jhar nicht agiret hat vndt 3 taller so der Cantor bekommen als den drutten pfennig den 3. Martij."[4]) Diese Bezüge waren die regelmäßige Verehrung für die Schulaufführung, die hier stets an Fastnacht gehalten wurde. Sie wurde also bereits als Teil des festen Bezuges angesehen, auch wenn aus irgend welchen Gründen nicht gespielt wurde.

Auch Eintrittsgeld ist mehrfach bezeugt; ob sich indes die

---

[1]) C. Oerdel S. 34f. — Vgl. die Angaben Joh. Baumgarts in der Vorrede zu seinem Juditium. s. u. S. 45.

[2]) Peter Schumanns handschriftl. Annalen von Zwickau z. J. 1548. 10. April. Bl. 108b.

[3]) Jundt a. a. O. S. 25.

[4]) Gädertz, Lüneburg z. betr. Jahr. S. 66.

aufgestellten Becken zur Einlage freiwilliger Beiträge zur Bestreitung der Kosten und für die Darsteller, die Junghans in seinem Aufsatz über Schöpper als Dramatiker[1]) wenigstens für Dortmund erwähnt, als richtig erweisen, läßt sich, da keine Quelle angegeben ist, nicht nachprüfen.

Die Schulmeister scheinen sehr stark mit diesen Einnahmen gerechnet zu haben, wie die folgende Stelle aus Joachim Oppermanns Tagebuch, das Hildesheimer Vorgänge schildert, klar genug beweist: „D. Rector ließ durch sein Weib vnt Annecken Komrdings das gelt aufnehmen, vnt weil er nicht so viel bekohmen, Wie er etwan gewolt, hatt er hernach den Drachen geiagt, das Weib geschlagen, auch Annecken maulschellen gegeben, die Ihm aber Pumpos wied. verehrett.“[2])

Eine Reihe von ähnlichen Tatsachen hat Trautmann im Archiv für Literaturgeschichte[3]) zunächst auf Grund Nördlinger Archivalien zusammengestellt. Daß die dortige Bemerkung, die das Geschäft der Einnahme der Eintrittsgelder der Frau des Schulmeisters zuweist, allgemeinere Geltung hat, zeigt die vorstehende Tagebuchnotiz aus Hildesheim.

Auch die Tatsachen, daß die Herren des Rates mehrfach angezeigt fanden, die Eintrittsgelder festzusetzen und vor Überforderung zu warnen, wie dies nach Trautmanns Veröffentlichungen in Nördlingen wiederholt geschah und auch in Ulmer Ratsprotokollen in den Jahren 1552, 1563 und späterhin zu finden ist,[4]) beweisen die Bedeutsamkeit dieses Zweckes bei den Schulaufführungen.

Die kursächsische Kirchen- und Schulordnung vom Jahre 1580 sichert ausdrücklich die Rechte der armen Schüler an diesen Einnahmen: „Wenn sie (die pauperes) des Jahres einmahl oder mehr ein Comoediam Terentianam oder Plautinam spielen, soll ihnen jederzeit der halbe Theil von der Verehrung gegeben werden,

---

[1]) Eingefügt in das Progr. Dörings über Lambach S. 99.

[2]) Gädertz a. a. O. S. 7.

[3]) XIII, S. 52 ff.

[4]) Vgl. Theodor Schön, Gesch. des Theaters in Ulm: Diözesanarchiv von Schwaben. 17. Jahrg. 1899. S. 63.

der andere halbe Theil aber dem Schulmeister und seinen Collaboratoribus folgen.“ [1])

In Königsberg machten 1585 bei Gelegenheit der Schulvisitation die Schulherren die Eingabe, daß es als ein Vorrecht der lateinischen Schulen sollte bestimmt werden, Komödien darzustellen; denn es wäre billig, „die Actio Comoediarum den lateinischen Schulen allein zu belassen, weil sie ihnen für eine Hilfe der Unterhaltung gerechnet wird und den Knaben, so studieren wollen, überaus nötig und nützlich sind, daß sie kühn werden und artig für Leuten wissen zu reden.“ Jedenfalls hatten die Verfasser der Eingabe diese Gründe als durchschlagend betrachtet und mögen sehr enttäuscht gewesen sein, als sie einen abschlägigen Bescheid erhielten, in dem es hieß, der Nutzen sei nicht gar so groß, „denn es ja unläugbar, daß die Knaben mit solchen Comoediis viel in den Schulen versäumen“.[2]) Wir aber ersehen daraus die Wichtigkeit des nervus rerum als Zweck der Schulaktionen.

Sehr fein ist die Bemerkung Straumers in seinem schon erwähnten Programme[3]): „Der eigentliche und ursprünglich wohl einzige Zweck der lateinischen Schulkomödie war, die Jugend an ‚das zierliche Lateinreden‘ zu gewöhnen. Bald kam der andere dazu, sie beherzt und geschickt zu machen, ‚vor der Gemeinde zu reden‘, überhaupt aber öffentlich aufzutreten. Ein drittes ergab sich ungesucht von selbst, nämlich das bessere und leichtere Verständnis der aufgeführten Stücke seitens der aufführenden Schüler. Die beste Erklärung einer dramatischen Dichtung ist in einem gewissen Sinne doch die Aufführung auf der Bühne.“ Ganz gewiß ist das richtig — aber, wie mich dünkt, für das 16. Jahrhundert zu fein, zu modern gedacht. Ihm war die Aufführung eigentlich immer Mittel zum Zwecke, und teilweise zu recht gewöhnlichem Zwecke, wie wir sahen, fast nie in einem solchen Grade selbständige Kunstbetätigung, wie es dieser angebliche Zweck voraussetzt.

Nur in dem immer wieder exzeptionellen Straßburg finden

---

[1]) Vormbaum a. a. O. S. 259.

[2]) Hagen, Gesch. des Theaters in Preußen S. 25.

[3]) s. o. S. 7.

wir etwas, das hier anklingt, wenn nämlich Sturm im 3. Buche seiner Klassenbriefe die folgenden Sätze schreibt:[1])

De Comoediis et Tragoediis.

Comoedias et Tragoedias non placet in gymnasio multas explicari a praeceptoribus, ne alia quae necessaria sunt, negligantur, multas tamen agi et memoriter recitari velim a iuvenibus. Hanc facultatem assequentur, si singulis curiis singulae proponantur fabulae. Ac earum personarum, quae pauca loquuntur, facilis est actio, plus laboris requirunt primarum partium actores. Quae ab his agenda sunt dividi possunt binis aut ternis, ut memoria inchoetur in pluribus, constituatur in omnibus, ut irrepant res quotidianis aut crebris actionibus in mentes adolescentum, non sua mole fatigent vel opprimant, paucis mensibus pars magna fabularum in scholas hac ratione introduci poterit, absque magistrorum explicatione et absque labore atque fastidio discipulorum. Quae enim obscuritatem, cum privatim cognoscuntur, habere videntur, ea vel actione et consuetudine vel praeceptoris brevi explicatione, vel collocutione et conquisitione inter se adolescentium illustrantur. Est tamen praeceptorum officium: eas fabulas diligenter cognoscere, quas agent discipuli, et in autoribus atque historicis explicandis ex his fabulis loca adducere, in quibus aliquid est vel obscurum aut vitiosum, vel acutum et eruditum, vel dissimile aut contrarium. Difficile creditu est, sed tamen verum est, mirabile est, quam exigua ope eruditi et industrii magistri quantas res, et quam multas queat assequi discipulus.

Es läßt sich nicht leugnen, daß sich der Straßburger Rektor hier wenigstens zeitweise auf der von Straumer angedeuteten Linie bewegt, doch aber schließlich wieder alles dem philologischen Verständnisse einseitig dienstbar macht. Um so mehr müssen wir uns hüten, für andere als Straßburger Verhältnisse diesem Ziele eine besondere Geltung beizumessen.

Angeblich einen weiteren Zweck verzeichnet Julius Tittmann in der Einleitung zum I. Teile seiner „Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert", S. XVIII. Er schreibt: Schon

[1]) Vormbaum a. a. O. S. 708.

im Jahre 1523 bestimmt die Zwickauer Schulordnung, „daß Mittwochs nach geschehener Repetition und Sonntags nach der Kirche eine Komödie aus dem Terentius zur Stärkung des Gedächtnisses und zur Übung in der Aussprache und in der Geschicklichkeit des Leibes“ gespielt werden soll. — Da keine Quelle weiter angegeben wird, muß die in Ausrufezeichen angeführte Stelle den Eindruck wecken, als sei sie unmittelbar der Schulordnung selbst entnommen, was in Wahrheit nicht der Fall ist.

Die Sache selber ist leider auch in Creizenachs „Geschichte des neueren Dramas“ übergegangen, allerdings mit einigen Variationen und mit Angabe der Quelle: Weller, Altes aus allen Teilen der Geschichte. Creizenach schreibt: „Die erste Schulordnung, die Terenzaufführungen vorschreibt, ist, soviel ich weiß, die Zwickauer von 1523, doch handelt es sich hier durchaus nicht um festliche Veranstaltungen, sondern um zweimal wöchentlich wiederkehrende Übungen, das eine Mal zur Stärkung des Gedächtnisses und zur Vervollkommnung in der Aussprache, das andere Mal zur Übung in der Geschicklichkeit des Leibes. An anderen Orten ließ man zu demselben Zweck (Übung in der Geschicklichkeit des Leibes?) Kolloquien des Erasmus oder sonstige undramatische Dialoge von den Schülern darstellen.“ [1])

Schon die Klammer, die wir uns einzufügen erlaubten, zeigt, daß die Verteilung der verschiedenen Zwecke auf die beiden Wochenübungen, und namentlich die Betonung des letztgenannten unhaltbar ist. Richtig hat Creizenach erkannt, daß es sich lediglich um Schulübungen im engeren Sinne handeln kann. Daß aber zu solchen die Ausbildung eigentlich körperlicher Geschicklichkeit im 16. Jahrhundert noch nicht gehörte, versteht sich wohl so ziemlich von selber.

Wir setzen einfach die von Weller falsch gelesenen Stellen der genannten Schulordnung, die inzwischen in Neudruck erschienen sind,[2]) in richtiger Fassung hier ein:

„Waser gestalt sie zu stetem schreyben
——— vnd reden gehalten.

[1]) 2. Bd., S. 91.

[2]) Müller, Vor- und frühreformatorische Schulordnungen. 2. Teil. Zschopau 1886.

„.... Dieweyl nu Cicero / Plinius / Politianus / sambt dem grossen Erasmo / diß orts die besten / sollen auß den / auff allerley anschlag / vnd meynung / der jugendt wöchenlich zwey argument / oder kurtz begreiff aufs klerst ym Deütschen fürgegeben werden. Das erst auffn Sontag nach außgang der Comedien: Wie volgen wirt: deß montags Deütsch / dinstags aber Latinisch zubeschreyben / das ander argument auff die mitwoch nach gehabter Declamation: Wie hernach vorzeychnet: die nachuolgendenn zwen tag also wie gehört, schrifftlich zuuorfassen..."[1])

Was „volgen wirt" und „hernach vorzeychnet" steht, ist aber dieses:

„Vbung der Mitwochen.

„So nu die übung / wie offt gehört, / das gröst vnd nöttigst ist / haben wir vor das beste angesehen / an der Mitwoch / das / so von eyner wochen zur andern gehört / alleyn zu repetirn / vnd also auß augenscheynigem fleyß / die knaben vor oder nachzusetzen vnd orden / die übung sol von sechs biß auff acht Vr weren / darnach eyn Comedien Terentij / den sie gar außwendigk können / zur sterckung des gedechtnus / besserung des aussprechens vnd all andern geschickligkeiten / yn gegenwart aller / geretzytirt werden / nach mittag / solle es allen frey seyn zu baden / waschen / oder mit andern erlichen spiln sich zubelustigen / alß lauffen / ringen / springen / vnd fechten / wen wir yn vnser schule zu gleich die übung des gemüts / vnd leibs yn steter übung vnd gebrauch / wie es auch vortzeyten gewest zuerhalten gesint..."[2])

Übung des Gemüts also vormittags, Übung des Leibes nachmittags nach freier Wahl der Einzelnen. Die Geschicklichkeit, die dadurch gewonnen wird, daß man „retzytirt", kann sich nicht weiter als höchstens auf „formbliche geberden" erstrecken, wie Rasser ein halb Jahrhundert später einmal sagt. Die „Vbung des Sontags" macht das noch deutlicher:

„...Nach mittag abermalß zur predig / vnd nach derselbigen / zu der recitirung eyner Comedien / welche so nu yr endtschafft / vnnd nach erklertem argument dauon die

[1]) a. a. O. S. 251, Z. 40—252, Z. 9. Dorther die Hervorhebungen.
[2]) a. a. O. S. 252, Z. 25—38.

nechsten zwen tag sol geschrieben werden ist ynen nachgelassen yhn geschickligkeyten des leybs sich zu üben.“ [1])

Zwischen der Komödie und der Übung in den Geschicklichkeiten des Leibes liegt also ausdrücklich die Erklärung des Argumentes, das mit der Komödie nichts zu tun hat, sondern Stoff zu schriftlichen Arbeiten ist. Weller oder sein Gewährsmann hat offenbar flüchtig gelesen und die klare Ordnung, erst Predigt, dann Rezitation einer Komödie, nach deren „Endtschafft“ Erklärung des Aufsatzstoffes, dann erst Freizeit zu körperlichen Übungen, durcheinander geworfen. Letztere haben mit der Komödie nichts zu schaffen.

Auch anderwärts findet sich, abgesehen von „Geberden“ und Gestus zur Begleitung der Rede nichts, was auf Übung körperlicher Geschicklichkeit als Zweck der Schulaufführungen deutete.

Was Ambrosius Pape in der Vorrede zum David victus et victor (Adulterium, 1602) über den Wert der Aufführungen als „feine Vbung für junge Bürger vnd Gesellen / mit der Krieges praeparation“ sagt, beschränkt sich sofort auf „den prechtigen aus vnd auffzug vnd fröhliche widerkunfft“, weil der Dichter die kriegerischen Vorgänge „zubeschreiben / messig gewesen / allerley tumult vnd vnlust zuuerhüten“. Wie es scheint, sah man allzu viel körperliche Übung dabei für nicht ganz ungefährlich an. —

So haben wir unter Ausscheidung des erstgenannten allgemein moralischen Lehrzweckes, der nicht dem Drama besonders eignet, und dieses letzterwähnten, der nur einem Irrtume sein Scheindasein verdankt, folgende Zielpunkte, die den Veranstaltern der Schulkomödien vorschwebten:

1. Beherrschung der lateinischen Sprache nebst Übung des Gedächtnisses für die lateinischen Redeanwendungen.

2. Rednerische Ausbildung und beherztes Auftreten auch vor größerer Versammlung.

3. Weckung des Eifers bei Schülern, „Schulherren“ und Bürgerschaft.

4. Aufbesserung der Lehrerbesoldungen.

---

[1]) S. 253, Z. 29—33.

5. Vertiefung des Verständnisses für die Kunstwerke der dramatischen Dichtung — dies Ziel aber nur in gewissen Grenzen und fast nur in Straßburg.

Dem angestrebten Ziele müssen die aufgewandten Mittel entsprechen; auch die Inszenierung einer Schulaufführung muß notwendig darauf angelegt gewesen sein, die gewollten Absichten nach Möglichkeit zu erreichen.

§ 2.

Deklamatorischer Grundcharakter der Schulaufführungen, bedingt durch die lateinische Sprache.

Görg Binder berichtet in seiner Vorrede zum Acolastus (datiert vom März 1535), „er habe vor etlichen Jahren zu Zürich mit seinen Knaben viele lateinische und griechische Komödien des Terenz und Aristophanes gespielt, damit die Jugend fleißig im Reden geübt werde, auch das Gedächtnis gestärkt und etliche gute Sprüche behalten würden".[1])

Das Gedächtnis und immer wieder das Gedächtnis mußte beim Lateinbetrieb der Humanisten die erste Rolle spielen. Denn diese sind, so paradox dies beim ersten Anblick erscheinen mag, die Mörder der lateinischen Sprache. Bis zu ihrer Zeit hatte sie gelebt oder zum wenigsten vegetiert und nicht aufgehört, „sich weiter zu entwickeln und die Bedürfnisse der Sprechenden zu decken, bis sie durch den Humanismus, der, die ungeheure Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart gewahrend, auf die alten Muster verwies und die Nachahmung als das leitende Prinzip für die Lateinschreibenden hinstellte, zu einer wirklich toten Sprache wurde."[2])

Was für den Lateinschreibenden gilt, hat ebenso seine Geltung für den Lateinsprechenden. Und Latein und nur Latein zu reden, strebte man ja in den Schulen an. Was schon Brunfels kategorisch in seiner Catechesis puerorum (1529) gesagt: Verna-

---

[1]) Vgl. Holstein, Das Drama vom verlorenen Sohn. Geestemünde 1880. S. 17.

[2]) Schanz, Römische Literaturgeschichte, 1890, S. 11. — Vgl. hierzu die Worte Frischlins in der Vorrede zur Venus: Nam in hac re omnis virtus oratoris perfecti consistit, ut apte possit verba et Phrasin veterum auctorum imitari: et quasi consimilia quaedam opera antiquis operibus efformare.

cula lingua loqui in ludo nostro piaculum est atque non nisi plagis expiatur — das zieht sich durch den Schulbetrieb des ganzen Jahrhunderts fort. Die deutsche Sprache sollte in den Schulen nicht vernommen werden; geheime Aufpasser, Corycaei[1]) genannt, waren aufgestellt, die „deutschen Wäscher" zu entsprechender Abstrafung dem gestrengen Ludimagistro zu denunzieren. Es gab keinen größeren Ruhm für diesen, als die Muttersprache seinen Buben möglichst aus- und die Gewöhnung an das Latein möglichst eingeprügelt zu haben.

Dem Rektor Trotzendorf, der von 1523—1527 und wieder von 1531—1554 in Goldberg in Schlesien den Bakel schwang, wußte man kein größeres Lob ins Grab nachzusingen als dieses:

Atque ita Romanam linguam transfudit in omnes,
Turpe ut haberetur Teutonico ore loqui;
Audisses famulos famulasque latine sonare,
Goldbergam in Latio crederes esse sitam.

Die lateinische Unterhaltung zwischen Stallknecht und Kuhdirn werden wir uns zwar erlauben ein wenig anzuzweifeln; aber wir ersehen daraus die Ideale der Zeit. Raumer, dem dies Zitat entnommen,[2]) fügt bei: „Latein sprechen und Latein schreiben zu können war ja das gemeinsame Ideal jener Zeit, darum standen auch unter den zu lesenden Autoren die Dramatiker, Terenz und Plautus, oben an." Namentlich Terenz, wie wir gleich sehen werden.

Die Komödien hatten eben den Zweck, den Schülern für die lateinische Konversation die Form zu liefern, die ihnen nicht mit dem Stoffe zugleich von innen heraus geboren wurde. Den Zwiespalt zwischen Form und Gegenstand, wobei jene antik, dieser zeitgenössisch war, mußte eben das Gedächtnis überbrücken. Darum galt es viel, sehr viel auswendig zu lernen.

So heißt es in der Breslauer Schulordnung vom Jahre 1570: „Wir sehen auch vor gut an, das die Knaben dieses ordinis (zweite Klasse von oben gezählt) den Terentium als jhren fur-

[1]) s. die Erklärung dieses weit hergeholten Ausdruckes bei Koldewey, Braunschweiger Schul-Ordnungen I, S. LXVII, Note 2.

[2]) Geschichte der Pädagogik I, S. 219. — Der gleiche Schulmeisterstolz klingt aus den Worten, die Frischlin in seinem Julius redivivus (1. Akt, 2. Szene) Hermann zu Cäsar und Cicero sagen läßt: Quae enim vobis nativa fuit lingua, eam nos usu discimus.

nemen vnd gantz eigenen Authorem außwendig lernen, also daß man die Personas der Jugend deren Comödien so sie zum ende gehöret haben, außteile, vnd sie wochentlich nach Tische eine stunde oder zwo recitiren lasse, vnd sie also in der Pronunciation und Action vbe.“[1]) — Der letzte Zusatz wird uns noch später beschäftigen. In Straßburg bestand dieselbe Vorschrift, die sich hier auch auf Comoedias Plautinas erstreckte[2]), freilich wohl nicht auf alle, sondern auf die vom Rektor Sturm für seine Schule ausgewählten und herausgegebenen sechs Stücke.

Die Vorliebe für Terenz erklärt Ziegler in seiner Geschichte der Pädagogik[3]) im Anschlusse an die Colloquia puerilia des Erasmus, wie folgt:

Erasmus „empfiehlt namentlich die Dichter, im Griechischen den Aristophanes, im Lateinischen den Terenz: den letzteren aber noch vor allem aus stilistischen Gründen; denn als das höchste Ideal eines guten Stiles erscheint diesem glänzenden Latinisten nicht, wie damals so viele, auch viele Schulmeister forderten, die einseitige Nachahmung des Ciceronianischen Latein, dessen abergläubische Verehrung er in einem eigenen Dialoge ‚Ciceronianus‘ sehr geistreich verspottete und bekämpfte: sondern ihm gilt als höchstes der leichte Stil geistreicher Causerie, wie er ihn selbst, vor allem in seinen Briefen, so unnachahmlich gehandhabt hat“.

Man kann vielleicht noch kürzer sagen: Cicero ist für die tägliche Umgangssprache nicht zu brauchen; die muß man eben bei denen lernen, die sie nachbilden, bei den Dramatikern. Und daß Terenz als geeigneter für die Buben betrachtet wurde, erklärt am knappsten M. Schanz in seiner Römischen Literaturgeschichte[4]): „Wenn Plautus die Sprache der Gasse spricht, so spricht Terenz die Sprache des Salon.“ Für die größere Bedeutung des Plautus als Metriker hatte man damals noch kein Verständnis.[5])

---

[1]) Vormbaum I, S. 198 f.

[2]) Vgl. Schola Argentinensis. Hoc est Epistolarum Joannis Sturmii Class. et Acad. *σχηματισμοὶ* confecti a Ludovico Havvenreutero. Argent. 1571.

[3]) S. 54.

[4]) S. 70.

[5]) a. a. O. S. 49.

Terenz also und neben ihm, aber in weit geringerem Maße Plautus bildeten den Grundstock des Schul-Repertoires, man kann sagen das ganze Jahrhundert hindurch.

Terenz wurde von den Hieronymianern in den Niederlanden schon im 15. Jahrhundert aufgeführt. Und noch 1580 in der kursächsischen Schulordnung, die wir bereits anführten,[1] ist nur von Terenz und Plautus die Rede. Die Sprache war natürlich die lateinische. Übersetzungen, deren erste vollständige (des Terenz) 1499 bei Grünynger in Straßburg erschien, waren nicht zur Aufführung bestimmt. Aus den Vorreden zu dieser Ausgabe, die eingehende Anweisungen gibt, wie die Komödien zu lesen seien, und zu der Übersetzung von Boltz von Ruffach aus dem Jahre 1539, die eine Reimübertragung zu Spielzwecken erst in Aussicht stellt, geht das deutlich hervor.[2])

Die bei Goedeke[3]) verzeichnete Übersetzung der Hecyra des Terenz ist allerdings nach Bemerkung auf dem Titelblatt auf dem Rathause zu Leipzig aufgeführt worden unter Rektor Muschler (auch Mußler, Moschler) um 1530.[4]) Die etwas jüngeren Übersetzungen der Aulularia von Greff und der Andria von Ham, die 1535 zusammen erschienen, waren den Prologen nach auch für eine Aufführung bestimmt; ob eine solche wirklich stattgefunden, steht nicht fest.[5])

Aber auch wenn dies der Fall war, so läßt sich aus diesen wenigen Fällen noch lange keine allgemein geltende Regel ableiten, und es ist nicht ganz richtig, wenn Schlesinger[6]) schlecht-

---

[1]) s. o. S. 14.

[2]) Franke, Terenz und die lat. Schulkomödie in Deutschland. 1877. S. 39. — Wenn Creizenach Bd. 3, S. 411 diese zweite Arbeit als „erste Gesamtübersetzung des Terenz" bezeichnet, liegt wohl nur ein Versehen vor. S. 247 spricht Creizenach selbst von der Ausgabe Grünyngers.

[3]) Grdr. II², S. 318, No. 6.

[4]) Gottsched (Nöt. Vorrat I, S. 65) setzt die Aufführung 1535 an: „Sie muß aus dieser Zeit ungefähr sein." Ihm folgen Blümner, Das Leipziger Theater von dessen ersten Spuren S. 16, und Holstein, Reformation S. 47, ohne selbst Kritik an der Jahrszahl zu üben, die nicht stimmen kann, da Muschler nur bis 1534 Rektor in Leipzig war.

[5]) Vgl. Creizenach Bd. 3, S. 353. — s. u. S. 91, Anm. 3.

[6]) Geschichte des Breslauer Theaters S. 4.

weg behauptet: „Die große geistige Bewegung des 16. Jahrhunderts verdrängte diese nur der äußeren Gelehrsamkeit dienenden Produkte (Terenz und seine Nachbildungen) von den Schulbühnen, man setzte deutsche Worte an die Stelle des lateinischen Textes.“ Das von ihm selbst angeführte Beispiel, das schon dem Jahre 1572 angehört, verzeichnet lediglich eine deutsche Komödie (von Kain und Abel) neben einem Terenzischen Lustspiele.

Auch diese Praxis gehört durchweg erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an und ist auch jetzt durchaus noch nicht die allgemeine Regel. Das Straßburger Akademietheater kannte bis ins 17. Jahrhundert hinein Aufführungen in deutscher Sprache überhaupt nicht. Luther selber, dem, wie wir gesehen, die Übung im Latein der Schulkomödie erster Zweck war, äußerte sich sehr skeptisch über Terenzübertragungen: „Terentius non potest Germanice transferri, lingua enim nostra non patitur, est nimis dura, sed Gallice fieri potest, quia lingua illa est blandior.“[1]) Freilich mag es auffällig sein, das von dem Manne zu hören, der den Sendbrief vom Dolmetschen geschrieben, der selber seine Muttersprache wie kaum ein Zweiter in jenen Tagen zu handhaben wußte. Auch ihn hielt das Schulideal seiner Zeit im Banne.

Unter Melanchthon, der mit den Schülern seiner Schola privata häufig Aufführungen veranstaltete, war von deutscher Sprache erst recht nicht die Rede. Da ist es begreiflich, daß die kursächsische Schulordnung bei Terenz und Plautus stehen blieb.

Die Brandenburger Schulordnung von 1564, die Breslauer von 1570[2]) wissen nichts von deutschen Aufführungen. Die erste Schulordnung, die beide Sprachen gleichberechtigt nebeneinanderstellt, ist wohl die Magdeburger vom Jahre 1553: „In Comoediis vicissitudo iucunda, ut alias latine, alias sermone vulgari exhibeantur.“[3]) Hier hatte eben der Übersetzer der Aulularia, Joachim Greff, gewirkt, der zusammen mit Georg Major das Schuldrama mächtig förderte und damit auch Valten

[1]) Bindseil, Colloquia, Tom. I, S. 192.
[2]) Vormbaum a. a. O. S. 541 ff. und 191 ff.
[3]) Vormbaum a. a. O. S. 418.

Voith zu seinen dramatischen Arbeiten anregte. Daher auch die weitere Bestimmung der Ordnung: „Ex Terentio latinae sumi possunt, caeteras nostri suppeditant.“

Die Kirchen- und Schulordnung der Stadt Aschersleben,[1]) die beide Sprachen miteinander abwechseln läßt, stammt bereits aus dem Jahre 1589, während die um sechs Jahre ältere Nordhäuser neben der regelmäßigen lateinischen Komödie „auf Fastnacht oder Sonntag darnach“ vorsichtig nur „bisweilen eine deutsche dazu“ gnädigst gestattet.[2])

Hieronymus Wolf in Augsburg spricht im Jahre 1576 nur von Terenzianischen Komödien, lehnt freilich aus pädagogischen Bedenken auch diese ab. Und im benachbarten Ulm protestierten unter dem 16. August 1585 die Prediger sehr energisch gegen deutsche Aufführungen, die der Rektor Balticus wagte, „dieweil es sehr disputirlich, daß die Knaben so principaliter in lateinischen Schulen zum Latein sollen auferzogen und angehalten werden, mit deutschen Komödien (dazu sie dann auch viel guter Zeit und Stunden versäumen) sollen beschwert werden“. Doch der Rat wies sie mit ihren Klagen ab und erlaubte dem Rektor „auch fernerhin seine Komödien und Tragödien deutsch oder lateinisch zu halten, wie er es jederzeit für gut ansehe“. Seit dieser Zeit aber blieben seine Amtsgenossen (diese also auch!) und die Prediger ihm abgeneigt, und letztere ruhten nicht, bis sie es dahin gebracht hatten, daß er wegen angeblicher Vernachlässigung seines Amtes 1592 entlassen wurde.[3])

Daß in Mecklenburg, wir wir sahen, noch im 17. Jahrhundert „alles lateinisch sein mußte“[4]) und das Leipziger Konsistorium noch im Jahre 1660 gegen eine „teutzsche Schulcomoedi“ protestierte,[5]) widerlegt gleichfalls die viel zu all-

---

[1]) Geschichtsquellen der Provinz Sachsen Bd. XII, S. 212: „Der Schulmeister soll sich befleißigen, daß er mit seinen Schülern abwechselnd eine deutsche und lateinische Comedie agire.“

[2]) Vormbaum a. a. O. 582.

[3]) Pfaff, Versuch einer Gesch. des gelehrten Unterrichtswesens in Württemberg, 1842, S. 52 f.

[4]) s. o. S. 9.

[5]) s. Grenzboten 1874, 3. Viertelj. S. 361 ff.

gemein gefaßte Behauptung Schlesingers. Auch was Bolte [1]) über mannigfache Polemik gegen Schuldramen überhaupt und deutsche Stücke insbesondere in Danzig berichtet, widerspricht dieser Behauptung, zumal sich es hier um die Zeit nach 1560 handelt. Die deutschen Aufführungen wurden tatsächlich zurückgedrängt.

Nur der lateinische Betrieb entsprach den Zwecken der Humanistenschule; und wie es mit diesem gehalten wurde, zeigen uns einige Schulordnungen sehr deutlich.

Die Austeilung der Rollen, wie sie die Breslauer Ordnung für die zweite Klasse vorschreibt, wurde schon angeführt;[2]) auch für die oberste Klasse wurde diese Übung vorgeschrieben, was Raché nicht erwähnt: „Es soll auch propter exercitium familiaris sermonis gleichwie Terentius in secundo ordine, also auch hie bißweilen an stat der Epistolarum Ciceronis, ein lustige Comoedia Plauti gelesen werden, welche die Knaben distributis personis pro iudicio Praeceptorum, außwendig lernen vnd in der schulen zu gelegenheit an stat einer Lection recitieren auch bißweilen publice mit vorwissen der Herrn Praesidum agiren mögen.“ [3])

Noch ausführlicher sind die Nordhäuser Anweisungen: „Wenn er (der Rektor) die vorige Fastenzeit angefangen hat, eine Komödie des Terentius zu lesen, soll er daran den ganzen Sommer lesen und es so einrichten, daß sie auf Advent beendigt sei; von da an soll er in dieser Stunde nichts tun, als die Jungen in Prima und Sekunda im Blatt von sich selbst exponieren und rezitieren lassen, und die Rollen so verteilen, daß er vier oder fünf tüchtigen Knaben eine Person gibt; welcher von diesen es am besten macht, der soll alsdann die Rolle öffentlich spielen. Wenn nach dem Exponieren und Rezitieren noch Zeit von der Stunde übrig ist, soll der Rektor die ernannten Personen eine oder zwei Szenen vortragen lassen und ihnen zeigen, wie sie sich gebärden, wie sie gehen und reden müssen.“ [4])

---

[1]) Das Danziger Theater S. 5 f.
[2]) s. o. S. 21/22.
[3]) Vormbaum a. a. O. S. 204.
[4]) Vormbaum a. a. O. S. 382.

Wir sehen, daß das, was wir heute als dramatisches Spiel bezeichnen, so ziemlich fehlt, zum wenigsten sehr nebensächlich behandelt wurde: die sprachliche Ausbildung war die Hauptsache. Daher wird auch die Aufführung solcher Dramen sehr oft schlechtweg als Rezitation bezeichnet.

Schon die vielgenannte Aufführung des Henno, die der junge Melanchthon seinem Großoheim Reuchlin zu Ehren ins Werk setzte, war nichts als eine solche Rezitation. Im „Kurtzen Bericht, Wie der Ehrnwirdig vnser lieber Vater vnd Preceptor Philippus Melanthon sein Leben hie auff Erden geendet vnd ganz Christlich beschlossen hat. Geschrieben von mehreren Professoribus der Universität Wittenberg“ (1560) wird erzählt, wie der junge Philippus voll Dankes für das erhaltene griechische Vokabularium mit seinen jüngeren Kollegen die comoedia, die Doktor Reuchlin gemacht hatte, ihm zu Ehren „anrichtet“. „Als nun eben damals das Capitel (der Stiftskirche in Pforzheim) ein Convivium hielt, und Doctor Reuchlin auch dazu geladen hatte, kam Philippus mit seinen Gesellen, und recitirt die Comoediam so lieblich und zierlich, daß jedermann ein Gefallen daran hatte.“ [1])

Also unter Tafel, allenfalls beim Dessert oder beim Weine saß die Gesellschaft, als die jungen Gesellen kamen. Alles spielt sich in einem fremden Hause ab, wo irgendwelche szenische Vorbereitungen unmöglich waren; ob von Kostümen die Rede sein kann, ist mindestens ungewiß. Auf was kann das „lieblich und zierlich“ dann sonst noch bezogen werden, als auf die Art und Weise, wie das Latein gesprochen wurde? Es war eben Deklamation oder Rezitation, wie es auch hier und bei anderen Gelegenheiten heißt. Es läßt sich demnach vermuten, daß die Aufführung im Hause des Bischofs Dalberg kaum viel anders gestaltet war.

Als Übung in Aussprache und Vortrag haben wir das lateinische Schuldrama zunächst zu fassen. Als solche erschien es in der Zwickauer Schulordnung, die es wöchentlich vorschrieb, als solche sind die wöchentlichen „Aufführungen“ zu fassen, die Sturm in den Klassenbriefen für Straßburg for-

[1]) Corpus Ref. X, S. 259.

derte. So erklärt sich seine Forderung eigener Betätigung der Schüler zu regem Wettstreit, so auch die sonst mehr als merkwürdige Bestimmung, daß die größeren Rollen auf mehrere Knaben zu verteilen seien: quae ab his agenda sunt dividi possunt binis aut ternis, ut memoria inchoetur in pluribus, instituatur in omnibus.[1]) Auf diese Weise erreicht Sturm seinen Zweck: Comoedias et Tragoedias multas agi et memoriter recitari. Wenn man so, wie es die Zwickauer Parallele und die Bestimmungen der Breslauer Ordnung zu erläutern geeignet sind, die Vorschläge Sturms auffaßt, sind die absprechenden Worte Crügers[2]) über „Aufführungen ohne Probe" leicht zu entbehren. Wenn Sturm einmal sagt: in theatrum descendant, so mag ihm, da er eben auf seine Bitte um Überlassung der Predigerkirche abschlägigen Bescheid erhalten, das kommende Theater im Schulhofe, das ungefähr gleichzeitig mit den Klassenbriefen entstand, vorgeschwebt haben.[3])

Als Rezitation also sind die Aufführungen zu fassen und sie hießen auch so. Schon Joachim Greff erhoffte eine günstige Einwirkung auf die Eltern „durch yre kinder, welche sie zuweilen jnn solchen Comedijs sehen vnd hören recitieren".[4]) Den nämlichen Ausdruck wie der Sachse Greff braucht der süddeutsche Rektor Hieronymus Wolf in Augsburg: „Binas Terentianas (scil. Comoedias) coram scholarchis recitari" hält er in seiner Schulordnung für mehr schädlich als nützlich.[5]) „Nammen der personen / so comedien recitiren" überschreibt frischweg ein Poet das Personenverzeichnis seines Stückes „Ein Hübsche, lustige und nützliche Comedia / darinnen viel puncten der Ehe / Kinder zuerziehen..." Frankfurt a. M. 1565.[6])

---

[1]) s. o. S. 16.

[2]) Zur Straßburger Schulkomödie. Festschrift zur Feier des 350jähr. Bestehens des prot. Gymn. zu Straßburg. 1888, I, S. 314 f.

[3]) Jundt a. a. O. S. 27.

[4]) s. o. Fußnote zu S. 3.

[5]) Vormbaum a. a. O. S. 472.

[6]) Exemplar in der k. Hof- und Staatsbibliothek München, P. o. germ. 239 a. 8°. — Man denke an die Bezeichnung: fabulae interlocutores der alten Terenz-Ausgaben, bei Macropedius und anderswo. — Die gleiche Bezeichnung findet sich, wie uns dankenswerterweise mitgeteilt wird, noch in einer Münchener Schulausgabe von 1812.

Kein Wunder, daß die städtischen und sonstigen Beamten in ihren Ausgabebüchern den nämlichen Ausdruck aufgriffen. „Alls er mit den knaben ain comedj auß dem Therencium recediert", erhält der „Latheinische schulmayster Hanns Binder" in Nördlingen 1537 eine „Vererung" von „1 guld". Schon Grammatik und Orthographie beweisen, daß der schwäbische Stadtfinanzmensch ohne eigenes Denken nachschrieb, was ihm zu Ohren gekommen war. Sein Kollege in Freiberg braucht gleichfalls die Bezeichnung „recitiren" weit häufiger als die andere „agiren"; ja die erstere wurde ihm so geläufig und selbstverständlich, daß er sie in seinen Ratsprotokollen als ständige Formel gewohnheitmäßig abkürzt: rec.[1]) In Lüneburg werden wir dieser Bezeichnung wieder begegnen, wenn z. B. „recitata Comoedia" der Konrektor seine Verehrung erhält.[2])

Die Worte „Action" und „Agiren" kommen freilich auch vor, oft in buntem Wechsel mit der ersten Bezeichnung. „Agiren" aber ist der weitere Begriff, unter den sich der engere sehr wohl subsumieren läßt, nicht aber umgekehrt.[3])

Die Begriffe actus, actio waren unendlich weite und konnten so ziemlich alles bezeichnen, was überhaupt in den Schulen geschah. Man vergleiche die beiden folgenden Stellen. Die Landshuter Schulordnung von 1492 schreibt: „Item wo auch nutz und gut wäre, daß der schulmeister alle freitag einen actum haben sollte, auf daß die schüler zum studieren dester mehr fleiß hätten, setzen wir auch dem schulmeister in seinen willen."[4]) Die beigefügte Begründung könnte verleiten, einen dramatischen actum anzunehmen, wenn nicht das Jahr 1492 dafür ein allzu frühes wäre; aber die Nördlinger Ordnung vom Jahre 1499 (?) erläutert uns den Begriff. Sie schreibt aus-

[1]) Süß a. a. O. S. 44.

[2]) s. u. S. 79.

[3]) Das Wort „Actor" bezeichnet nicht den Schauspieler, sondern bei Puschmann (s. u. S. 35) den Spielleiter, die Spieler sind seine „Consorten". Bei Joachim Greff z. B. im „Abraham" ist der Actor der Sprecher des verbindenden Textes (Argument etc.), also wieder kein „Acteur". — Vgl. die Stelle aus dem in Melanchthons Schola vorgetragenen Prologe zum Thyest: ... Thyesten acturi Senecae sumus. Et impia fratrum facta tristesque exitus Recitabimus ...

[4]) Müller, Vor- und frühreformatorische Schulordnungen S. 115. Z. 24 ff.

führlich: „Item die nachgeschriben actus soll er (der Schulmeister) durch sich oder den cantor taglich in der schul mit fleys halten vnnd machen, erstlich ain actum in loyica (logica),[1]) den andern in gramatica, vnnd nach mittag der (!) ersten actum in regulis gramaticalibus, jn rhetorica oder deßgleichen, den anndern actum (der nutzlich ist) jn declinationibus $1^1/_2$ stund vnnd fur den dritten actum ain poeten als Boetium oder Therentium oder dergleichen.“ ...„ain gemain actum jn musica“ alle acht oder vierzehn Tage zu halten, wird gleich darnach verordnet.[2]) Hier also bedeutet das Wort kaum mehr als: Lektion, Schulstunde.

Unter den alten geläufigen Ausdruck wurden dann einfach die Aufführungen mit einbegriffen. Einen „actum declamationis over der gantzen schole“ erwähnt die Ordnung der städtischen Lateinschulen in Braunschweig vom Jahre 1535.[3]) Das ist wohl noch keine dramatische Aufführung, sondern — im alten Sinne des Wortes — ein Vortrag selbstausgearbeiteter Übungsreden der Schüler. Von hier war freilich zum actus dramaticus nur noch ein Schritt. Außer einer später noch zu nennenden Stelle, die diesen Ausdruck hat,[4]) sei auf eine in der Zeitschrift des Harzvereins[5]) publizierte Osterwiecker Schulordnung hingewiesen, die noch im 17. Jahrhundert diese Bezeichnung braucht.

Wäre eine Aktion im heutigen Sinne gemeint, dann könnte die Komödie unmöglich als durchaus gleichwertig mit den Kolloquien des Erasmus für die Schulzwecke bezeichnet werden, wie dies in der von Bugenhagen ausgearbeiteten Hamburger Schulordnung geschieht: „Item idt es ock enn gude övinge, wen man se Comödien spelen leth edder edlicke Colloquia Erasmi.“[6]) Die Colloquia wurden also ebenfalls „gespielt“, wie dies in Zwickau 1536 mit einem Dialoge des Lukian[7])

[1]) Vgl. das Zitat bei Creizenach Bd. 3, S. 332.
[2]) Ebenda S. 119, Z. 10 ff., Z. 26.
[3]) Koldewey a. a. O. S. 47.
[4]) s. u. S. 35.
[5]) Im 1. Heft.
[6]) Vormbaum a. a. O. S. 21.
[7]) E. Fabian, Plateanus S. 19.

und in Straßburg mit Ciceronianischen Reden der Fall war.[1]) Und daß der Lukianische Dialog, bei dem also nur die philologische und rezitatorische Seite ohne jede dramatische Wirkung zur Geltung kommen konnte — er war diesmal griechisch —, auch wirklich gefiel, beweist die Tatsache, daß der Rektor Plateanus, der den Dialog zur Aufführung brachte, vier Gulden Verehrung dafür bekam, sein Konrektor Rebhun mit seiner deutschen Susanna, die jedenfalls mehr Arbeit machte, aber nur drei.[2]) Bemerkt sei, daß die Susanna wohl nur hier als Schuldrama erscheint, wo ihr Verfasser selbst an der Schule wirkte. Ihr Titelblatt verzeichnet bekanntlich nur eine Aufführung durch Bürger zu Kahla, der sich andere dieser Art, z. B. in Frankfurt,[3]) anschlossen. Sie steht dem Volksschauspiel näher als dem Schuldrama, daher auch die deutsche Sprache.

„Als Redeübungen" wie Holstein[4]) sich vorsichtig ausdrückt, führte auch Draconites in seinem Hause zu Erfurt Plautinische und andere Lustpiele auf; der gleiche Freundeskreis um Eoban Hessus stellte auch einmal in eines anderen Poeten, des Michael Nossen Wohnung den Amphitruo dar.[5]) Hier gab es sicher so wenig wie bei den Stiftskanonikern zu Pforzheim irgendwelche szenische Einrichtung; daß die Aufführungen nicht an ein bestimmtes Haus geknüpft waren, in dem man dann einige Einrichtung wenigstens vermuten könnte, beweist erst recht deren völliges Fehlen. Und viel anders können wir uns auch die Komödien in Melanchthons schola privata nicht denken; die vestis scenica, von der im Phormio-Prologe des Melanchthon, und der scenicus ornatus, von dem im Phormio-Prologe des Camerarius die Rede ist, kann sich nur auf Kostüme beziehen, von denen an andrer Stelle zu sprechen sein wird. Im Adelphi-Prologe des Micyllus findet sich allerdings auch die Wendung, quid apparatus hic velit; aber das kann jede Herrichtung des betreffenden Zimmers, Aufstellung der

[1]) Jundt a. a. O. S. 22.

[2]) Fabian a. a. O. S. 19 nach den Ratsprotokollen des Geschäftsjahres 1536/37.

[3]) E. Mentzel, Gesch. der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. 1882. Vgl. auch Holstein, Reformation S. 116. — s. u. S. 90.

[4]) Reform. im Spiegelbilde etc. S. 27.

[5]) Krause, Helius Eobanus Hessus. Gotha 1879. I. Bd., S. 226, 236, 265 ff.

Sesselreihen für die Zuschauer u. s. w. bedeuten, ist also wenig beweiskräftig.

Sprachliche Durchbildung war für die öffentlichen Aufführungen erste Bedingung, mußte es sein. Zwar ist kaum zu bezweifeln, daß die Kenntnis des Latein in jenen Tagen viel weiter verbreitet war als heutzutage; und es ist nicht einmal nötig, zum Beweise dafür an die gelehrte Stallmagd aus jenem Lobgedicht auf Trotzendorf zu denken. Die Nachrichten, die wir über die Schülerzahl jener Lehranstalten haben, sagen zu diesem Punkte so manches. Zwickau zählte schon im 15. Jahrhundert unter dem Rektor Strödel gegen neunhundert Schüler in seinem Gymnasium, und wenn auch, wie Herzog[1]) vorsichtig bemerkt, wohl viel fahrende Schüler darunter waren, so bleibt nach deren Abzug für die damals kleine Stadt eine bedeutend höhere Zahl von Lateinschülern, als sie deren jetzt besitzen mag. Von Görlitz liegen aus dem Jahre 1590 noch bestimmtere Angaben vor.[2]) Dort nahm der Rektor M. Ludovicus eine Zählung seiner Schüler vor und fand in der obersten Klasse 161, im ganzen 616, darunter 51 Adelige aus Böhmen, Polen, Schlesien u. s. w. und 200 peregrini. Wenn wir also die beiden letzten Gruppen abrechnen, bleibt noch eine recht stattliche Anzahl von einheimischen Görlitzern übrig: ca. 350. So viele hat die Stadt gewiß nicht in sechs Jahren zur Universität geschickt; es hatte mithin sicherlich auch mancher „bessere“ Handwerker, wie man heute sagen würde, einige lateinische Bildung, was ja auch von Hans Sachs bekannt ist.

Daß diesen Leuten der klare und deutliche Vortrag des lateinischen Textes eine Hauptsache sein mußte, versteht sich von selber; wir müssen darum mit einer ziemlich hoch ausgebildeten Deklamationstechnik rechnen, wenn die an Elisionen

---

[1]) Gesch. des Zwickauer Gymn. 1869, S. 6 f.

[2]) Christian Weise, De ortu et progressu scholarum per Lusatiam sup. 1686, Bl. 84. — Auch in Freiberg wird unter dem Rektor Apelles von „7, 8, offt Neun hundert, offt tausend Schüler auff einmal“ gesprochen. Vgl. Süß, Gesch. des Gymn. zu Freiberg, S. 43. — Die Verhältnisse im kleinen Annaberg untersucht eingehend mit gleichem Resultate Paul Bartusch, Die Annaberger Lateinschule S. 90 ff. Dort — S. 94, Note 1 — weitere Angaben über andere Orte.

so reichen Verse der lateinischen Komödie so zu Gehör gebracht wurden, daß klares Verständnis erzielt wurde und doch auch die metrische, rhythmische Seite nicht zu kurz kam. Das ist unter dem „lieblich und zierlich" rezitieren zu verstehen, wie es der junge Melanchthon und seine Gesellen zu jedermanns Gefallen in Pforzheim übten.

Daran konnten auch die minder durchgebildeten Herren vom Rat ihre Freude haben und sich diese Unterhaltung als feineres Surrogat für das verrohte Fastnachtsspiel recht wohl gefallen lassen.[1]) Die Fastnachtszeit ist denn auch für das Schuldrama die gewöhnliche Spielzeit geblieben; besondere Schulfeiertage kamen erst allmählich hinzu. In Meißen, wo man gegen Ende des Jahrhunderts für die Stücke die allergrößte Einfachheit vorschrieb, Kostüme verbot und die Komödien nur privatim in den Klassen zu halten erlaubte, schränkte man sie noch ausdrücklich auf die Fastnachtszeit ein.[2])

In Nordhausen wurde, wie wir sahen, die Schulkomödie an Fastnacht in der Schulordnung ausdrücklich und eingehend vorgeschrieben. Die geistliche Komödie durfte in der Kirche, die weltliche lateinische auf dem Tanzboden und dem Markte gehalten werden, wo es sich schickte. Offenbar nahm die ganze Stadt daran Anteil. Dagegen waren den Schülern und in praktischer Konsequenz auch anderen Kreisen „Fastnachtsmummereien und Affenspiel" entschieden verboten.[3])

Hier haben wir den Gegensatz ausgesprochen, in dem die zunächst lateinische Schulkomödie zum Fastnachtsspiele stand. Dies ging aus von der Mummerei, der Verhüllung der eigenen Persönlichkeit zu allerlei Narrenstreichen, jene dagegen von der Betonung der Persönlichkeit und Ausbildung ihrer Fähigkeiten in der Kunst des Vortrages, also ein grundlegender Unterschied.

Er mag nicht überall gleich deutlich ausgeprägt sein — am wenigsten vielleicht in der Stadt der Folz und Rosenplüt,

---

[1]) In Dortmund lockten 1544 die lateinischen Spiele „eine grote menigte van hern, preistern, burgern vnd ander inwonnern, ouch uetlendische" an. s. u. S. 48.

[2]) Flathe, Gesch. der Fürstenschule in Meißen S. 134 f.

[3]) Vormbaum I, S. 382 f.

wo die Nachwirkung des alten Fastnachtsspieles eine so mächtige war, daß der Schulmeister, der sich zu ihm in bewußten Gegensatz stellen wollte, Lienhart Culman,[1]) nicht einmal zur lateinischen Sprache greifen konnte, dafür aber im allerernstesten religiösen Stoffe den schärfsten Abstand zu markieren suchte und sein Spiel vom Sünder, der sich zur Buße bekehrt, als erstes Drama zur Aufführung brachte und damit die neue Schauspieltätigkeit in Nürnberg einleitete. Freilich sollte hier das Schuldrama nie recht gedeihen, da die überragende Gestalt des Hans Sachs, der dem Volksdrama zur größten Blüte verhalf, es ganz in den Schatten stellte.[2]) Sehr bald nach seinem Auftreten als Leiter von Aufführungen (1551) „verschwinden die Schüleraufführungen für mehr als ein halbes Jahrhundert lang völlig aus den Ratsprotokollen".

Die Regel blieb das lateinische Schulschauspiel deklamatorischen Charakters. Und die Freude daran war so groß, daß man es den Rektoren verdachte, wenn sie nach Abspielung der wenigen antiken Stücke nicht eigene neue Arbeiten herausbrachten. Magdeburg teilte ihnen allerdings nur die Lieferung der deutschen Komödien zu, als es beide Sprachen zuließ,[3]) und blieb für die lateinische Aufführung beim Terenz. Aber Sturm in Straßburg mußte sich gegen den Vorwurf verteidigen, daß er und seine Mitarbeiter im Lehramte aus Trägheit keine eigenen Dramen auf die Bühne brächten.[4]) So erklärt sich die Flut von lateinischen Stücken aus jenen Tagen, die sich teils an Plautus, teils an Terenz oder auch an griechische Vorbilder anlehnen. Sie kommen uns heute mitunter recht breit und langweilig vor; denn das Schulmeisterstreben, das die ganze Zeit durchzieht, macht sich natürlich in diesen Schulmeisterarbeiten allerersten Ranges doppelt geltend.

Aber es will uns bedünken, daß sie um vieles begreiflicher werden, wenn man sie als berechnet für deklamatorischen Vortrag auffaßt. Vielleicht läßt sich daraus auch einigermaßen die moralische Weitherzigkeit der alten Schulmänner erklären.

---

[1]) Hampe a. a. O. S. 47.
[2]) Hampe a. a. O. S. 59.
[3]) s. o. S. 25.
[4]) Jundt S. 20.

die weit unbegreiflicher wäre, wenn ihre Theaterpraxis ein ähnliches Aufgehen des Darstellers in seiner Rolle, ein Hineinschlüpfen in deren Charakter verlangt hätte, wie wir dies heute fordern.

Zum mindesten darf man den bewußten Gegensatz zur Volkskomödie nie aus den Augen verlieren: hielten es doch manche Schulmänner geradezu „für unwürdig, die actus dramatici, die die Schulen darstellten, Comödien zu nennen".[1] Auch Creizenach schreibt: „Übrigens scheint man es für anständig gehalten zu haben, daß die Schüler sich bei Interpretation ihrer Rollen einer gewissen Zurückhaltung befleißigten und sich nicht wie Komödianten ins Zeug legten." Er beruft sich dabei auf Petrejus, der im Prologe zu seinen Suppositi „pronuntiationem emendatam et expressam moderatis gestibus" verlangt.[2]

Daß sich die Volksdramatiker, mit Stolz auf die größere Lebenswahrheit ihrer Aufführungen, über deren Unterschied vom lateinischen Schuldrama völlig klar waren, beweist Adam Puschman, der Schüler des Hans Sachs, in der an den Aktor gerichteten „Vermanunge", die er seiner „Comedia Von dem Patriarchen Jacob / Joseph vnd seinen Brüdern" (1592 gedruckt, schon früher mehrfach gespielt) vorausschickt. Dort heißt es:

„Auch kann man einem deutschē Spiel leichtlich eine vngestalt zufügen / wenn man zu kleine oder große Personen zur Action gebrauchet / denn mit Kindern große vnd alte Personen zuuertretten / sonderlich in Tragediē / ist nichts werth / es gibt einen vnform. Darumb soll man zu Comedien und Tragedien Personen nemen / welche tüchtig und gleichförmig sein / sonderlich zu den deutschē spielen: denn in Tragedien darinn man kempffen soll / vnd Kriegeß oder Rittermessige Leute vertreten / kan mit Kindern nimmermehr richtiger / scheinlicher weyse abgehandelt werden. Also hat es auch ein ansehen / wenn man mit Kindern wil Kayser / Könige / Fürsten oder ander hohen Potentatliche Personen vortretten.

In Lateinischen Comedien mag man wol Kinder gebrauchen

[1]) Hagen, Theater in Preußen S. 34.
[2]) Bd. 2, S. 93, mit Note 4.

zu einem exercitio / wenn ihre Praeceptores es mit jhnen anstellen. Aber in deutschen Spielen werden Kinder sehr geergert."

Das Jahr, in dem diese Worte geschrieben sind, sagt deutlich, daß im wesentlichen das ganze Jahrhundert hindurch ein fühlbarer Unterschied zwischen der Vortragsweise der lateinischen Schulkomödie und der des älteren[1]) deutschen Volksschauspieles bestehen blieb, und daß mehr Theaterspiel im eigentlichen Sinne bei dem letzteren zu finden war; für das Schuldrama bleibt dann nur die bessere Ausbildung im deklamatorischen Vortrag übrig.

Die Art und Weise, wie man — und selbst Erasmus noch! — die alten Komödien von einem einzelnen Rezitator gesprochen wähnte[2]) und darum die bekannte Schlußformel des Textrevisors „Calliopius recensui" frischweg übersetzte: „ich Caliopius habs ertzelt,"[3]) spricht zum mindesten nicht gegen unsere Darstellung.

§ 3.

Starker Wechsel des Spiellokals, Einfachheit der Bühnenkonstruktion, den jeweiligen Zwecken rednerischer Wirkung angepaßt.

Die Übung in „pronuntiatio et gestus", die man durch die Schulaufführungen den Knaben ermöglichen wollte, blieb zunächst auf die vier Wände des Schulzimmers als Unterrichtsgegenstand beschränkt. Aber „ad audaciam parandam", wie schon Braunfels 1529 meinte, „ut non tam dicendi exercitati evaderent pueri, quam ut discant etiam coram plebe et in coetibus audacter loqui",[4]) konnte die Abgeschlossenheit des

---

[1]) Über die Herausbildung eines neuen Volksdramas aus der Schulbühne, namentlich in Sachsen, s. den 1. § des II. Teiles unten S. 89 ff.

[2]) Creizenach I, S. 5 ff.; II, S. 4 ff.

[3]) So bei Nythardts Übersetzung der Eunuchus v. J. 1486. Sogar die Magdeburger Terenz-Argumente (von Rollenhagen) v. J. 1592 zeigen in dem vorgedruckten „Bericht von den Terentianischen Comoedien" die nämliche Auffassung von der Stellung des Calliopius; dort heißt es auch in der deutschen Vorrede zum lateinisch zu spielenden Heautontimorumenos ausdrücklich: „Dißmal wird ein Spiel auffgesagt."

[4]) s. o. S. 10.

Schulzimmers nicht auf die Dauer genügen. Dazu brauchte man Publikum und zwar urteilsfähiges Publikum. Man begann damit, dies in die Schule einzuladen, natürlich zunächst die „großgünstigen“ Herren vom Rate, vom Rev. Ministerium und sonstige Honoratioren und Gönner der Schule. „Exhibere Comoediam coram Senatu, ministris verbi et civibus doctis“ erklärte, wie wir sahen, die Lüneburger Schulordnung für genügend.

Vor diesem Zuhörerkreise seine Rolle gut zu rezitieren, erforderte schon ein höheres Maß jener justa audacia für den Schüler, als wenn dies bloß vor Lehrern und Mitschülern geschah. Und ein solches Publikum haben wir uns zu denken, wenn von Aufführungen „auf der Schule“ geredet wird, was von Zwickau unter Georg Thym,[1]) von Nördlingen,[2]) Königsberg[3]) und anderen Orten belegt ist.

Wenn von Königsberg daneben Aufführungen auf dem Schlosse vor dem Herzog besonders erwähnt werden, so werden sie eben dadurch als Ausnahmen charakterisiert.

In der Schule selbst diente als Spiellokal das Auditorium primae classis (der obersten Klasse), das ohnehin wiederholt als Festraum benutzt wurde. So hielt in Görlitz der nachmalige Hofprediger des Winterkönigs im „Auditorium I. classis“ seine Oratio de vita et obitu des Rektors Lor. Ludwig,[4]) und noch Christian Weise richtete den nämlichen Hörsaal in Zittau zu großem Festmahle ein, als sein Landsmann Samuel Schmidius, Rektor in Quedlinburg, die Heimat besuchte.[5])

So erklärt sich's auch, daß in Altenburg der Rektor Wahl die Aufführungen „wieder auf das auditorium primae classis einschränken“ muß, weil unverhofft einfallende Regengüsse die „von vornehmen Patronen entlehnten Kleider ... verderbet ... und die Herleihenden nachmalen dergleichen zu versagen veranlaßt worden“.[6]) Genanntes Auditorium war also, wie der Beisatz „wieder“ beweist, das ursprüngliche Lokal.

---

[1]) Schuhmanns Annalen Bl. 108b, 121a (1548).

[2]) Archiv f. Lit.-Gesch. XIII, S. 61.

[3]) Hollack und Tromnau, Gesch. des Schulwesens in Königsberg S. 64.

[4]) Knauth, Gymnasium aug. in Görlitz 1765, S. 55.

[5]) Ludovici, Schulhistorie II, S. 270.

[6]) Oerdel a. a. O. S. 26. Genaue Jahresangabe fehlt leider an dieser Stelle.

Auch in Annaberg war das große „obere Auditorium“ der Ort der Aufführungen, die sich auch nach zeitweiliger Verlegung unter freien Himmel seit 1587 dahin zurückziehen.[1]) Ein Grund für die letztere Erscheinung ist nicht bekannt; vielleicht waltete ein ähnlicher Anlaß ob wie in Altenburg.

Im Schullokale kann man sich aber unmöglich größere szenische Einrichtungen denken. Dafür fehlte einfach der Raum; und diese Tatsache allein läßt auf das Fehlen jeder Bühne schließen. Kam es doch selbst im Freien vor, daß „das theatrum auf d. erde war, und waren nur bencke herumb gemacht“.[2]) Das geschah in Hildesheim 1603 allerdings, weil ein das Jahr zuvor in Leipzig geschehener Unfall den Rat vorsichtig gemacht hatte; aber auch, wenn wir diese Tatsache nur als zeitweiliges Auskunftsmittel auffassen, so beweist sie doch, daß man einen Bühnenbau nicht als unumgängliches Erfordernis für die Schulkomödie ansah.[3]) Und das läßt darauf schließen, daß man in den ursprünglichen geschlossenen Räumen einen solchen auch nicht hatte, weder im Auditorium primae classis, noch im Schlosse zu Königsberg, noch endlich in den Rathaussälen, die häufig diesem Zwecke dienten.

Das Auditorium mochte doch allmählich zu klein werden, namentlich, wenn sich der Kreis der cives docti immer mehr erweiterte. Außerdem war es ein Entgegenkommen gegen den Rat, wenn man nicht diesen in das Schulhaus lud, sondern vielmehr zu ihm aufs Rathaus ging, wie in fürstlichen Residenzstädten auf das Schloß.

Es scheint überhaupt üblich geworden zu sein, die Schulaufführungen als eine Art Ehrung anzusehen und sie den also zu ehrenden Leuten auch in ihrem Hause vorzuführen. Das wäre dann die regelrechte Fortsetzung einer Übung, die vielleicht als erster der junge Melanchthon seinem Großoheim zu Ehren im Hause des Stiftskapitels zu Pforzheim betätigte.

---

[1]) Bartusch, Die Annaberger Lateinschule S. 159 f.

[2]) Gädertz a. a. O. S. 5.

[3]) Auch bei H. Sachs ist ein solcher nicht immer vorhanden — was aber hier wohl mehr eine Ausnahme, einen fühlbaren Mangel bedeutet.

Wenn in Nördlingen der Schulmeister Kaspar Kanntz 1546 einen strengen Verweis vom Rate erhielt, „weil er auf Fastnacht, gegen den Willen des Bürgermeisters, bei einer Hochzeit eine Komödie ‚auß der heiligen schrift gezogenn' aufgeführt hatte",[1]) so haben wir uns als Lokal der Aufführung ohne Zweifel das Hochzeitshaus vorzustellen. Derselbe Schulmeister bittet im Jahr 1553, die bekannten „Zehn Alter" überall aufführen zu dürfen, wo man es verlangen würde.[2]) Auf welche Einfachheit der Szenerie muß man aus diesen Wanderungen schließen! Von irgend welchem Bühnenbau kann keine Rede sein.

Auch in Ulm wurde es dem Rektor Martin Balticus am 23. Februar 1579 „vergönnt und zugelassen, seine Komödie auch außerhalb (jedenfalls zu ergänzen: der Schule) bei andern, so es begehrten, mit der Jugend zu agieren und zu halten".[3])

Bei diesen Hausaufführungen, die der Rat gewöhnlich nicht allzugerne sah, wie Bemerkungen in den Ratsverhandlungen in Nördlingen[4]) und Breslau[5]) beweisen, wirkte offenbar die Aussicht auf die „Verehrung" mit, die also geehrte Herrschaften springen lassen mußten. Ob dies auch bei einer Aufführung der Fall war, die nach der Passeckeschen Chronik im Jahre 1581 am Mittwoch nach Invocavit in Zwickau „auf der Pfarr" gespielt wurde,[6]) läßt sich nicht feststellen. Es war die „Comedia von Sodoma und Gomorra", Leiter der Aufführung ausnahmsweise der Kantor Cornelius Freundt, während am Sonntag vorher der Rector scholae Paulus Obermeyer bei der Fastnacht-

---

[1]) A. f. Lg. XIII, S. 61.

[2]) A. f. Lg. a. a. O. Die „Zehn Alter" sind allerdings ein Gesprächspiel der allereinfachsten Art — aber um so bezeichnender ist es, daß sie überall den Komödien beigezählt wurden.

[3]) Theodor Schön, Gesch. des Theat. in Ulm. Diözesan-Archiv von Schwaben 17. Jg. 1899, S. 70.

[4]) A. f. Lg. a. a. O.

[5]) Hier kamen Diebstähle vor, weshalb den Schülern die Teilnahme an Hausvorstellungen verboten wurde. Schlesinger a. a. O. S. 1.

[6]) Mitteilungen des Altertumsvereins f. Zwickau u. Umgegend, Heft V, S. 60. Die gen. handschriftliche Chronik befindet sich auf der Großh. Bibl. zu Weimar.

kollation eines ehrbaren Rates „eine Comediam usm Terentio agirt“ hatte.[1])

Jedenfalls wurde einerseits der Ehrenpflicht genügt, anderseits die Hoffnung auf klingenden Ertrag erfüllt, wenn man dem Rate selber ins Haus kam. Und die Herrn Schulmeister bemühten sich fleißig, diese Ehre zu erlangen.

Des Rathauses als Ortes der Aufführungen wird unendlich oft gedacht. Am meisten Ehre erwies der Rat den schulmeisterlichen Theaterleitern in Nürnberg und Freiberg. Dort erhielt Laurentius Rappolt unterm 26. Dezember 1547 die Genehmigung, „in der regimentstuben zu spielen“,[2]) also sozusagen im Allerheiligsten der Stadtverwaltung. Und die „sog. Kommissionsstube, d. i. das nach Südost gelegene große Eckzimmer des Rathauses“, die in Freiberg sogar „in der Regel“ als Lokal für diese szenischen Spiele diente,[3]) ist auch nicht viel geringer anzuschlagen.

In Nördlingen wurde u. a. auch „die Trinkstube“ dafür eingeräumt.[4])

Das Rathaus schlechthin kehrt auch sonst immer wieder. Ob die lateinische Komödie, die der genannte Rappolt 1552

---

[1]) Schlesinger (a. a. O. S. 1) bringt eine eigenartige Notiz, wonach zu Breslau im Jahre 1576 „im Bischofshofe auf dem Dome eine ‚schöne Comedie von Adam und Eva‘ aufgeführt worden sei, und wiewohl der Eintritt neun Heller kostete, war, wie der Chronist dabei sagt: sehr gedränge“. Nachforschungen an Ort und Stelle ergaben, daß der Bischofshof nichts anderes sein kann als die bischöfliche Residenz, kein anderes Gebäude wird in Breslau mit diesem Namen genannt. Dazu stimmt aber das Eintrittsgeld nicht, weil in solchen Fällen eben der geehrte hohe Herr zu zahlen hatte. Jungnitz, Martin v. Gerstmann, Bischof von Breslau (Breslau 1898) S. 494 hat diese Notiz gleichfalls unter Verweisung auf Grünhagen, Geschichte Schlesiens II. S. 117 und auf Schlesinger. Der Zusatz betr. Eintrittsgeld findet sich nur bei diesem. Einen Chronisten, der die Notiz belegt, konnten wir trotz liebenswürdigster Hilfe des Herrn Direktors Markgraf auf der Breslauer Stadtbibliothek nicht ausfindig machen, und persönliche Erkundigung bei dem Autor der übrigens ziemlich rasch geschriebenen Gelegenheitsarbeit führte gleichfalls nicht zur Ermittlung der Quelle. Die Möglichkeit eines Irrtumes liegt also sehr nahe.

[2]) Hampe a. a. O. S. 232, No. 48.

[3]) Süß a. a. O. S. 44.

[4]) A. f. Lg. XIII a. a. O.

(Genehmigung vom 23. Februar) „aufm rathaus“ halten durfte, auch in der Regimentstuben stattfand, ist nicht mit Bestimmtheit gesagt; doch klingt der ganze hohe Begriff, den ein ehrbarer Rat von des Ortes Heiligkeit hatte, aus dem Zusatze heraus, den er seiner Genehmigung anhängte: „doch verordnung tun, damit man nit jederman hinein laß und nichts beschwerlichs gehandelt werde.“ [1])

Aus Windsheim wurde ein Beispiel von Aufführungen auf dem Rathause aus dem Jahre 1568 schon erwähnt;[2]) ein gleiches kehrt im folgenden Jahre wieder.[3]) Ebenso wird für Leipzig neben der Nikolaischule und dem Collegium Carolinum das Rathaus als Spiellokal angegeben.[4]) Von Leisnig wird sogar berichtet, daß die Schuldramen „in dem dazu geschmückten Rathhaussaale oder auf dem Marktplatze“ [5]) stattfanden. Schon der Zusatz mit „oder“ deutet darauf hin, daß wir unter der Schmückung zum bestimmten Zwecke nichts zu vermuten haben, was als szenische Einrichtung zu deuten wäre.

An solche dachte man nicht; man wollte einfach Hörer haben, um sich vor ihnen rednerisch hören zu lassen.[6]) Die Rektoren hatten darum auch gar keine Eile, die Genehmigung zum Spiel im Rathause einzuholen. Das geschah sozusagen im letzten Augenblicke. Das bezeichnendste Beispiel wird uns aus Hildesheim berichtet. Es fällt zwar in das Jahr 1608; aber eine unbedingt mit der Jahrhundertzahl abschneidende Grenzlinie läßt sich nicht ziehen, und die Einfachheit des Apparates in dieser späten Zeit und in einer Stadt, wo die Jesuiten, die in Bühnentechnik anerkanntermaßen Bedeutendes leisteten, schon längere Zeit vorher „auff ihrem großen Schul-

---

[1]) Hampe a. a. O. S. 234. No. 63 der Archivalien.

[2]) s. o. S. 12.

[3]) Lit. Konversationsblatt a. a. O.

[4]) Gebhard, Beiträge zur Kulturgesch. Sachsens S. 116 ff.

[5]) Zesch, Geschichtl. Entwicklung des Leisniger Stadtschulwesens S. 68.

[6]) Es ist vielleicht auch bezeichnend, daß Melanchthon um deswillen den Terenz dem Aristophanes vorzog, weil ihm seine Stücke *ῥητορικώτεραι* erschienen als die des Griechen. s. Koch, Melanchthons Schola privata S. 65. Note 3. — Vgl. Otto Francke, Terenz u. d. lat. Schulkomödie in Deutschland S. 10.

Auditorio“ spielen ließen, gestattet einen Rückschluß auf die Einfachheit früherer Jahre.

Dort also supplizierte der Rektor der Andreasschule M. Heinrich Gödeken, „ein offentlich Spiel anstellen“ zu dürfen und zwar „mit einer dieses Orts noch unbekanten, aber doch anmuhtigen Comoedien von der Eugenia & Aretino, Welche der H. Doct. Daniel Cramerus zusammen gebracht“. Vom 21. Januar ist seine Eingabe datiert; Dienstags den 26. Januar wurde ihm „publica Comoedia“ bewilligt. Am 5. Februar erst, also einem Freitage, wie die Rechnung von Dienstag dem 26. Januar ergibt, folgte des Rektors zweite Eingabe:

„Wan den Ew. E. & Weißheiten vnd Gunsten, vnser Fürhaben ihn nicht allein freundtlich belieben lassen: besondern auch ihr Rhathauß zum theatro dießmahls vns vergonstiget: vnd aber wir entschlossen auff schiersten Montag, geliebts Got, vnser Fürhaben zu effectuiren: alß gelanget an selbige Ew. E. & W. vnd G. vnser fleissigs Suchen: sie doch magnificâ atque honorificâ suâ praesentiâ, vnserm Spiel auf benante Zeit vnd ort gonstiglich beywohnen wolle.“ [1])

Ausdrücklich sei bemerkt, daß die erste Eingabe des Rathauses keine Erwähnung tut, daß dies ferner auch nicht als regelmäßiges Spiellokal erscheint; denn sonst würde es eben nicht „zum theatro dießmahls vergonstiget“. Und nun rechne man: vor Samstag, dem 6. Februar, konnte der Rektor kaum auf Antwort rechnen: bei der ersten Eingabe ließ der Bescheid fünf Tage auf sich warten. Da am Montage schon gespielt werden sollte und am Sonntage ganz gewiß keine Bauarbeiten im Rathause gestattet wurden, blieb zur Vorbereitung lediglich des Montags Vormittag; denn gegen Mittag pflegten die Aufführungen zu beginnen.[2])

[1]) Gädertz a. a. O. Hildesheim z. J. 1608, S. 9.

[2]) Über Tageszeit und Dauer der Aufführungen liegen verschiedene Nachrichten vor. Ein Rostocker „Theaterzettel“, den man gewöhnlich auf 1520 ansetzt, schließt seine Ankündigung: „Weme sodans to seende belevet, mach sick an den middelmarket vögen, dar wert man halffwege twelven anhevende.“ Jahrbücher für Mecklenb. Geschichte I, S. 82. — In Nürnberg entschied der Rat am 23. Februar 1552: „Dem Rappolt soll vergönnt werden, seine lateinische comedi morgen nach tisch aufm rathaus zu halten.“ Hampe a. a. O. S. 234, No. 63. — In Ulm verordnete der Rat am letzten

Damit war nicht nur so ziemlich jegliche szenische Vorbereitung verhindert, sondern auch kaum eine Probe am Orte der Darstellung selber ermöglicht. Wahrscheinlich fand eine solche überhaupt nicht statt, sondern der Rektor kam mit seinen Leuten im Rathause ebensogut wie in Privathäusern erst zur Stunde der Aufführung anmarschiert. Die ganze Einübung fiel der Schule zu, und mußte damit notwendigerweise das Hauptgewicht auf den Vortrag legen.

Der Einfluß der Jesuitenbühnen war also gleich Null, obwohl sich der Rektor, wie ein weiteres Schreiben vom 19. März beweist, der Rivalität mit jenen durchaus bewußt war; wir dürfen wohl annehmen, daß er sich auch in diesem Punkte in gewollten Gegensatz zu ihnen stellte. Die Parallele mit dem verschiedenen Charakter des Gottesdienstes, der dort die liturgische Handlung, hier das Wort des Predigers betont, liegt nahe; doch soll sie nicht als Beweis gelten.

Sicher ist, daß diese kurze Vorbereitungszeit kein Einzelfall ist. Unterm 23. Februar 1552 entschied der Rat von Nürnberg: „Dem Rappolt soll vergönnt werden, seine lateinische comedi morgen nach tisch aufm rathaus zu halten.“ [1]) Und am 25. Februar 1566 erlaubte der Rat zu Ulm dem deutschen Schulmeister Daniel Spenlin, „am 26. Februar im Schulhaus Komödie zu spielen“. [2]) Die Schulmeister hatten es, wenn sie nicht etwa fürchteten, ein anderer könne ihnen beim ehrbaren Rate den Rang ablaufen, offenbar gar nicht so eilig, sich das Lokal für ihre Fastnachtsaufführung zu sichern. Die Lokalfrage war ihnen Nebensache, wenn sie nur sonst, wie der

---

Mai 1602. daß die Vorstellung „von 12 Uhr mittags bis nicht über 3 Uhr nachmittags“ währen sollte. Theod. Schön, Gesch. des Theaters in Ulm. Diözesan-Archiv von Schwaben 1899. S. 17. Die Tischstunde war in jenen Tagen, wie noch heute auf dem Lande in Süddeutschland, durchschnittlich früher als jetzt, was auch daraus hervorgeht, daß der Nachmittagsunterricht nach zwei- bis dreistündiger Mittagspause bereits um 12 Uhr wieder begann; s. Vormbaum a. a. O. in so ziemlich allen dort gegebenen Schulplänen. — Die um des Lokals willen noch zu erwähnende Aufführung des deutschen Schulmeisters Simon Mayer, die am 2. Mai 1579 vormittags auf der Zeche stattfand (s. Schön a. a. O.), dürfte ganz vereinzelt dastehen.

[1]) Hampe a. a. O. S. 234, No. 63.

[2]) Theodor Schön a. a. O. S. 63.

Nördlinger Schulmeister Georg Fraß in einer Eingabe schreibt, „mit Gotes hilf die ... comediisknaben die heillige sprich, geberten tugenten vnd wohlredenhait mit großem fleiß erlehrnet“ hatten;[1]) die „wohlredenhait“ war eben die Hauptsache. Sie erklärt aber auch die große, ja unbedingte Gleichgültigkeit des Lokals für die Aufführungen.

Die Nordhäuser Schulordnung von 1583[2]) mit ihren eingehenden Weisungen zeigt das wieder sehr deutlich. Wir hörten schon,[3]) wie der Rektor dort die Komödie einstudieren und den Knaben „zeigen sollte, wie sie sich gebärden, wie sie gehen und reden müssen“. Das fand, wie ausdrücklich gesagt, in der „Stunde“, also in der Schule statt; ebendort also auch, was unmittelbar an die angeführten Worte anschließt: „Gegen das Ende sollen sie an den Mittwochen zu Mittage auch in dem deutschen Spiele sich üben. Wenn sie nun Probe über die ganze Komödie halten, sollen alle Kollegen zugegen sein und an der Einrichtung helfen, und der Kantor soll die Kantorei bestellen.“ Keine Silbe berechtigt zu irgend welcher Annahme, daß die Proben anderswo als eben in der Schule, wie die ersten, abgehalten wurden.[4]) Die „Einrichtung“ kann also nur die der einzelnen Spieler sein — heute würde man vielleicht „Abrichtung“ sagen.

Erst hinterher heißt es: „Die geistliche deutsche Komödie mag der Rektor in der Kirche halten, die weltliche, lateinische auf dem Tanzboden und dem offenen Markte, wo es sich schickt.“

Wir haben hier dieselbe Nebensächlichkeit der Lokalität, wie in dem Gutachten, mit dem Hieronymus Nopus dem in Dessau ob seiner Komödien angegriffenen Greff zu Hilfe kommt: „Dergleichen Schauspiele seien nichts anderes als redende Zeremonien und eine äußere Darstellung der heiligen Geschichten, welche den jugendlichen Gemütern den Gegenstand tiefer einprägen können als die einfache Erzählung. Als Ort der Dar-

[1]) A. f. Lg. XIII, S. 57.

[2]) Vormbaum a. a. O. S. 382.

[3]) s. o. S. 26.

[4]) An Proben auf offenem Markte ist erst recht nicht zu denken.

stellung empfiehlt er Haus, Markt und Kirche“[1]) — allem Anscheine nach, ohne einen Unterschied zwischen den drei Örtlichkeiten zu machen.

Szenische Notwendigkeiten kamen eben für die Wahl des Ortes nicht in Betracht, wie die Aufführungen des nämlichen Stückes in verschiedenen Privathäusern „bei andren, so es begehrten“, oder auch erst auf dem Rathause, dann auf dem Tanzhause, wie wir von Windsheim gehört,[2]) klärlich beweisen. Es sei hier ausdrücklich betont, daß zwischen Aufführungen in Privathäusern und solchen vor dem Rate nirgends ein Unterschied gemacht wird, der auf größeren Apparat bei feierlicheren Anlässen der letzteren Art einen Schluß erlauben könnte.

Joh. Baumgart sagt denn auch ausdrücklich in der Vorrede zu seinem „Juditium. Das gericht Salamonis“ (1561) deutlich, daß die nämliche Komödie in Magdeburg erst im Rathause, dann im Freien gehalten wurde:

„Vnd damit letzlich auch ein gantzer sitzender Rath (was des jars vber bey seinem Regiment die Schule zugenommen) spüren / hören vnd sehen muge / wirt die Jugend mehr darzu gehalten / daß die eine Deutsche Comedien auffen Rathause fur allen Herrn auch agiren vnd spielen muß.

Damit auch zu aller letzt menniglich beid gelert vnnd vngelert Burger / Bawr vnd alle man den Profectum wachs vnnd zunemen der Schulen / sehen vnd erfaren / Auch ein jeder deste mehr lust die seinen zur Schulen zu halten / haben muge / wirt solche Comedien ferner offentlichen vnter dem freien Himmel fur jederman aus vnser Schulen agiret vnd gespielet / vnd je züchtiger / wolgeschickter vnd Christlicher sich denn die Jugend in solchen Actionibus (sonderlichen aber die Geistlich vnd aus heiliger Schrifft genommen sind) auffs werckligst zuerzeigen weiß / je grossern wolgefallen vnd hertzliche freude ein Erbar Rath / billig darob habe.“

---

[1]) Holstein, Reformation S. 24. Auch in Oschatz fanden 1536—88 solche Aufführungen „bald auf dem Rathause, bald auf dem Markte, bald in Hochzeithäusern und anderen Orten“ statt. Hoffmann, Histor. Beschreibung der Stadt etc. Oschatz 1872, S. 406.

[2]) s. o. S. 12.

Daß die Aufführung im Freien eine andere Bühne gefordert habe, ist hier wieder nicht im entferntesten angedeutet. Die Wahl des Ortes wurde nur durch die Zuschauer bestimmt, denen man durch der Schüler Redefertigkeit imponieren wollte, Höchstens, daß, wie in Nordhausen, die Kirche der geistlichen Komödie vorbehalten blieb.[1])

In protestantisch gewordenen Städten wurden wohl verwaiste Klosterkirchen überhaupt als Spiellokal begehrt. Sturm suchte in Straßburg 1565 darum nach, „die Schulherren sollendt jhnen die Prediger kirch innraumen: wöllendt sie alle Monath ein Comoedia oder Tragedi die Knaben halten lassen". Er erhielt von den Schulherren die Antwort, „das die nitt in ihren handen".[2]) Ob „Christianus Schreigelius, Scholemester in eins Erb. Rades Schole", der am 7. März 1561 in Wismar nachsuchte, daß „E. E. R. my einen dach vnd stede antegen moge

---

[1]) Von Lüneburg berichtet Gädertz S. 153, Note 1: „Die St. Michaelisschüler spielten in ältester Zeit in der Klosterkirche ‚vp dem Chor'; später, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, hatten sie ihre Bühne im Hörsaal; die Schüler des Johanneums agierten ursprünglich im Auditorium des ‚Kalandt', seit 1656 im Wirtshause auf dem Schütting (Schuten), Ecke der Bardowickerstraße und der Brodbänke, am Markt. Dies lokalgeschichtlich merkwürdige Haus war Eigentum des Magistrats und wurde der Hauptschauplatz für die theatralischen Aufführungen nicht nur der Schüler, sondern auch der Wanderkomödianten, die jedoch bisweilen in einer auf dem Schütting aufgeschlagenen Bretterbude mimten."

Aus dem dort ausgezogenen Kellnerey-Register des Klosters St. Michaelis sind für unsere Frage folgende Einträge von Wichtigkeit (S. 60 ff.):

„1569 iij Mk xiiij ß dem Conrectori et Cantori nostrae scole als se de Comedien von Joseph 2 mael in vnser kercken agereden. 22 Februarij.

1583. 24 ß dem Conrector Johannes Otten. dat he Eine Comedia de Collatione Johannis Bap: vp dem Core latiniß agerede . . . 25. Febr.

1593. 10 Mk An 5 Taler den Rimerß vth vnser Scholen gegeuen, so vp dem Core In Ceigenwertigket deß Abts vnd deß ganzen Conuents agereden Eine Comedie von dem Ridder autore Frederico Dedekindo . . . Actum 13. Feb. Ao 93."

Die übrigen Rechnungsnachweise sagen nichts über den Ort der Aufführung, nennen auch vielfach den Titel des Stückes nicht. Die beiden letzten Eintragungen von 1583 und 1593 stimmen nicht recht zu der vorstehenden Behauptung, daß sich die Bühne seit Mitte des 16. Jahrhunderts im Hörsaale befunden habe.

[2]) Jundt S. 21, Note 1.

dat de personen denne dar mochten vpwaren, vnd vns denne darna de Kercke thom Grawen Municken vergunnen darinne vor der gemeine tho spelen",[1]) mit dieser Bitte mehr Glück gehabt, ist nicht bekannt. Derselbe lädt übrigens den Rat ein, die einstudierte Komödie „in der negestkumpftigen wegen tho horen". Es gab eben mehr zu hören als zu sehen.

Bei dieser Gleichgültigkeit dem Lokale gegenüber, die durch keine szenentechnischen Rücksichten beeinträchtigt wurde, mußte auch die Schulaufführung immer mehr aus einengenden Mauern hinaus ins Freie streben. Dort, vor dem ganzen Volke, wurde allein völlig erreicht, was man mit den Aufführungen erreichen wollte: ut discant (pueri) etiam coram plebe et in coetibus audacter loqui.[2]) Nur von solchen Aufführungen gilt uneingeschränkt, was Hieronymus Ziegler im Widmungsbriefe zu seinem Abel justus (Datum Ingolstadij XVI. Cal. Novembris A. D. M. D. LIX.) schreibt: „Hinc puer dicendi publice imperitus, et timidus, audacior reddebatur, publice animi concepta memoriae commendata, absque haesitatione, ac tremore proferre assuefiebat."

Vorstellungen auf offenem Markte werden denn auch mindestens ebenso häufig wie solche auf dem Rathause bezeugt. Daß in Leisnig beide Örtlichkeiten nebeneinander erscheinen, haben wir schon gehört;[3]) ebenso wurde der betr. Stelle in der Nordhäuser Schulordnung wiederholt gedacht. In Zwickau fanden die Aufführungen „bisweilen auch auf dem Markte" statt.[4]) In Schneeberg werden wenigstens in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts solche „auf freiem Markte" bezeugt.[5]) In Hildesheim dagegen schon 1555: „Im lutken Fastelabend spielte d. Schulmeister v. S. Andreas (Rektor) Lorenz Müller uth dem olden Testamente Judith, ging fein zu. Der Rath schenkede ihm 10 fl und hatten lassen ein palatium auf dem Markte bawen, kostete auch viel."[6]) Daß das palatium

[1]) Jb. f. mcklbg. Gesch. I, S. 83 f.
[2]) s. o. S. 10.
[3]) s. o. S. 41.
[4]) Herzog, Chronik von Zwickau, Bd. I, S. 177.
[5]) Stade, Gesch. des Lyceums in Schneeberg 1877, S. 11.
[6]) Gädertz, Hildesheim z. J. 1555, S. 3.

nicht schlechtweg als Bühnenbau zu fassen ist, werden wir später nachzuweisen haben; hier aber ist hervorzuheben, daß man ja nicht meinen darf, die Exodus der Schulkomödie auf den freien Markt bedeute etwa eine Rückkehr zur Praxis des Passionsspieles mit seinen ausgedehnten, vielfach geteilten Szenenbauten.

Auch auf dem offenen Platze waltete die Absicht rednerischer Wirkung vor, und man begnügte sich deshalb mit einem einfachen Podium, das man, wenn Gefahr gefürchtet wurde, wie wir sahen,[1]) auch noch zu entbehren vermochte.

Das auffälligste Beispiel für den großen Unterschied zwischen Volks- und Schulbühne auf öffentlichem Platze wird uns in Dietrich Westhofs Chronik von Dortmund berichtet.[2]) Dort heißt es zum Jahre 1544:

„Gudenstaegs, Donnerdaegs, vrijdaegs, saterdaegs und sundaegs vur der geboert Marien worden vur der nigen schulen to Dortmunde, durch alle classes alle vurgemelten dage comedien, tragedien herlich mit kosteln, zeirwerke, vruwelen kledern, golt und silver, damit die klerke angedann und verzijrt, latine gespillet. Daer eine grote menigte van hern, preistern, burgern und ander inwonnern, ouch uetlendische, bijeinander komen, umb sulich anzuhoren, und die hogede daruf gespilt wort, was nicht hoger, als einem manne an die borst und als eine halve wijnkope hoge."

Diese mäßige Höhe der Bühne, die mit der neuen Schule (sie war 1543 gegründet) in Dortmund aufkam, war dem Chronisten etwas so Ungewohntes, daß er sich verpflichtet fühlte, sie genau zu beschreiben.[3]) Wenn indes Gottfried Kinkel zu dieser Nachricht meint, daß „die äußere Form sich an die Szene des antiken Theaters, das man nachahmte, anschloß", so dürfte es schwer sein, den Beweis für diese Vermutung zu liefern.

Ganz so einfach stellte man sich die Bühne der Alten doch nicht vor, wie man aus den Holzschnitten ersehen kann,

---

[1]) s. o. S. 38.

[2]) Chroniken deutscher Städte Bd. 20, S. 450.

[3]) Picks Monatsschrift VII, S. 324.

die den alten Ausgaben und Übersetzungen beigedruckt sind; es sei z. B. an das Titelbild der Grünyngerischen deutschen Ausgabe von 1499 erinnert.[1]) Hier steht ein kleines, polygones Haus mit mehreren Fenstern in der Mitte der Bühne, während merkwürdigerweise über derselben die reservierten Plätze für die distinguierteren Zuschauer — das Palatium — angeordnet sind. Diese Logen oder Gallerien darf man sicher nicht als Teil der Bühne betrachten und wird sie dann auch nicht mit Dr. Max Herrmann[2]) als „eine Art Mysterienbühne" bezeichnen wollen. Das klare Bestreben, einen in sich konzentrierten, nicht beliebig geteilten Bühnenbau zu geben, scheidet diese Zeichnung scharf von der Mysterienbühne. Sicher ist freilich, daß die dort gegebene Architektur technisch einfach unmöglich ist. Creizenach will leider auf diesen Bühnenbau „nicht eingehen".

Besser als aus Nachahmung der Alten erklärt sich das einfache Podium in Dortmund aus der Absicht, die den ganzen Aufführungen zu grunde lag, und die auch der Chronist andeutet, wenn er von den vielen Leuten berichtet, die zusammenströmten, „umb sulich anzuhoren". Wenn die verschiedensten Komödien und Tragödien auf dem nämlichen niedrigen Podium gespielt werden konnten, ohne daß dieses eine Veränderung erfuhr, so gab es eben auch mehr zu hören, als — abgesehen von den Kostümen — zu sehen: das Podium wurde zur Rednertribüne.[3])

Und der Unterschied von der Passionsbühne war ein gewollter und bewußter, den das Volksdrama auch willig und neidlos der Schule als ihre eigene Spezialität überließ. Daß die späteren Schulaufführungen nicht vor der Schule, sondern „auf dem Markte vor dem Rathause" stattfanden, wie die „Hester" (Esther) zu Fastnacht 1575, Reuters Eugenius, „am Aschetag", den 4. März 1579, Schöppers Decollatio Joannis

[1]) Schon die lateinische Ausgabe der nämlichen Offizin von 1496 hat diese Darstellung.

[2]) Terenz in Deutschland. Siehe Kehrbachs Mitteilungen III, S. 17.

[3]) „Ut iocis salibusque personent haec pulpita Atticis" heißt es im Eunuchus-Prologe des Camerarius, nachdem Melanchthon in seinem Andria-Prologe von den pulpitis der Theologen gesprochen. Die beiden Arten von Pulpitum waren also diesen Herren ziemlich ähnlich.

am Fastnachtssonntag, den 5. Februar 1581, alle lateinisch, wird jedesmal eigens gesagt,[1]) ohne jede weitere Andeutung über Veränderung der Bühne. Beim Volksschauspiele, das seine vielfach geteilte Bühne den einzelnen Stücken entsprechend einrichtete, fehlen dagegen solche Angaben nicht. Wie in früherer Zeit — 1513 — bei „Antichristi spil" auf dem Markte sechs „burgen to bereit" waren, so wurde auch noch 1582, also fast gleichzeitig mit jenen Schulaufführungen, und nach ihnen, Joh. Rassers Spiel „von den dreyen evangelischen Parabeln, vom großen Abendmahl, von der Konlichen Hochzeit vnd vom Weinberg, die versteurung der herlichen Stat Jerusalem begreiffend", am 5. und 6. Juni „mit großem Apparat und zubereitung auff dem Markte allhie zu Dortmunde . . . öffentlich agirt", und zwar durch „die junge Bürgerschaft"; „vnd ist ein Theatrum vor dem Rhadthauß vffgerichtet, darauff die vornembste actio gespielet; die Statt Jerusalem ist gewesen an dem großen Marktpfütze vor der Deginge Hause vnd umb die . . . sein drey Kriegslager, auch vmbher auff dem Marckt gewesen, vnd ist eine große mennige Volcks . . . Beide tage in Dortmund gewesen."[2]) Eine andere Handschrift des 16. Jahrhunderts spricht dabei von „gebührlichem Apparat";[3]) man fand also diesen bei der Volksaufführung ebenso selbstverständlich, wie man für die Schulaufführung darauf ohne weitere Bemerkung verzichtete, nachdem die einfache Bühne der letzteren einmal eingeführt war. Bei jener sollte viel vorgehen, womöglich gekämpft werden; hier war sprachliche Durchbildung die Hauptsache.

Es ist klar, daß unter diesen Verhältnissen das Volksschauspiel im wesentlichen auf den Schauplatz im Freien angewiesen und damit vom Wetter abhängig blieb. Nur wo großräumige Gebäude zur Verfügung standen, alte Kirchen etwa, und wo zugleich Elemente der Schulbühne einschränkend wirkten, konnte sich's auch in geschützte Räume zurückziehen. In Nürnberg z. B. war dies der Fall, wo schon die Stoffe des Hans Sachs vielfache Verwandtschaft mit der Schulbühne zeigen.

[1]) Döring, Joh. Lambach S. 116.

[2]) Döring a. a. O. nach Mulhers „Summarischer Begriff".

[3]) Ebenda.

In Ulm[1]) und Augsburg,[2]) wo sich Schulmeister und Meistersinger mehrfach um das Lokal stritten, finden wir ähnliche Verhältnisse.

Das Drängen nach geschlossenen Räumlichkeiten machte sich schließlich geltend unter dem Einflusse des nordischen Klimas; und vielleicht liegt hierin mit ein Grund für den Sieg des Schuldramas, das von vornherein mit weit einfacheren szenischen Verhältnissen rechnete, über das immer mehr absterbende Volksschauspiel, das nur unter besonders günstigen Existenzbedingungen, oder wo die Konkurrenz der Schulbühne weniger in Betracht kam, wie in der Schweiz, ein längeres Dasein behauptete.

Geschlossene Räume wurden auch später wieder für das Schuldrama bevorzugt; doch mußten es solche sein, die auch einer großen Zahl von Hörern den Zutritt ermöglichten.

In Augsburg, wo das Schuldrama, wie es scheint, niemals auf den freien Platz hinaustrat, war das Ballhaus die Stätte der Aufführungen, später ein eigenes kleines Theater in den unteren Räumen der an dessen Stelle 1562/63 erbauten Stadtbibliothek.[3]) Vielleicht wirkten die beständigen Reibungen der Konfessionen mit, das Drama mit seinem nicht selten polemischen Inhalte lieber innerhalb der vier Wände zu halten. In Ulm ist es das „Schuhhaus“,[4]) auch einmal im Ratsprotokoll vom 23. Dezember 1569 „Schuh- und Tanzhaus“ genannt, in dessen oberen Räumen die Aufführungen stattfanden,[5]) während unten die Schuhmacher ihre Waren feilhielten. Auch hier sind Aufführungen im Freien nicht bezeugt. Ein deutscher Schulmeister spielte am 2. Mai 1579 „auf der Zeche“, und zwar vormittags, was sonst kaum wieder erscheint; allerdings standen die deutschen Schulmeister mit den Meistersingern, auf die jenes Lokal hinweist, häufig in näherer Verbindung; Basti Wild in Augsburg wird bald jenen, bald diesen zugezählt.

---

[1]) Diözesan-Archiv von Schwaben a. a. O.

[2]) Witz, Versuch einer Geschichte der theatralischen Aufführungen in Augsburg, 1876, S. 13, 14.

[3]) Witz a. a. O. S. 16.

[4]) 1536 erbaut.

[5]) Schön, im Diözesan-Archiv von Schwaben a. a. O. passim.

Das Tanzhaus in Windsheim, von dem früher die Rede war, haben wir uns ähnlich vorzustellen. In Zwickau, wo eines eigenen Tanzhauses erst 1599 gedacht wird, ist eine Aufführung auf dem „Tanzboden“ erwähnt; nach Herzogs Chronik von Zwickau[1]) war dies der Rathaussaal. In Hildesheim spielte der Rektor Mag. Antonius Maroldus „eine Commedia von Abraham und Isaac“ „up dem Wandthuise“.[2]) Überall haben wir städtische Lokale, die zu großen Versammlungen Raum boten.

Ob hier eine Bühne aufgeschlagen war, ist nicht überall bezeugt. Der „Pallast“, den man in Hildesheim aus Furcht vor Einsturz wieder abtragen ließ, war nach Joachim Oppermanns Tagebuche „aufm Wandthause“ aufgeschlagen; die Aufführung selbst fand hernach im Freien statt, denn die Herren vom Rat und ihre Angehörigen durften dazu „vom Rathhause herunter gehen vnt umbsonst zusehen“.[3])

Von Annaberg wird berichtet, daß man „in tertia contignatione curiae“, in des Rathauses oberstem Geschosse, auf dessen „weiten Böden“ für gewöhnlich „die Kürßner ihre Wahren feil“ hatten, woselbst aber auch „an Wirthschaften (Hochzeiten) Täntze und Comödien gehalten“ wurden, eine eigene Bühne aufschlug, allerdings erst im Jahre 1583. Sie war 2 Ellen hoch, was ungefähr mit der Dortmunder „hogede“ zusammenstimmt, 15 Ellen breit und 10 Ellen lang.[4]) Die Größe erklärt sich leicht aus dem Bestreben, möglichst alle Schüler zu beschäftigen. Vorher waren die Aufführungen teils auf dem Rathause, teils in der leerstehenden Klosterkirche.

Nicht völlig klar ist eine Rechnungsnotiz aus Meißen, die aus demselben Jahre stammt wie die Annaberger Bühne. Es heißt dort in den Stadtrechnungen des Jahres 1583:

„12 gr. für 4 sparholtzer zu einem geschrencke, darinnen der schulmeister eine comediam agirt.

4 gr. für acht latten auch zu dem geschrenck.

---

[1]) S. 188 mit Fußnote.

[2]) Gädertz, Hildesheim z. J. 1603, S. 4.

[3]) Gädertz S. 6.

[4]) Bartusch a. a. O. S. 160.

1 gr. fuhrlohn von einem fuder brette von der brücken herein zu fuhren ufs rathhaus zu diesem geschrenck.“[1])

Sehr groß kann der Bau aus vier Sparren, acht Latten und einer Fuhre Bretter nicht gewesen sein; man möchte an ähnliche Verhältnisse wie in Annaberg denken, wenn nicht nach der ganzen Sachlage nur ein ganz vorübergehender Aufbau gemeint sein könnte. Besonders auffällig ist die Angabe, daß der Schulmeister seine Komödie in dem „Geschrencke“ agiert habe. Leider wird deren Titel nicht angegeben, so daß sich die Notiz schwer näher erklären läßt; aber das Maß des Materiales für einen Bühnenbau gibt sie uns doch, und das ist recht bescheiden, namentlich wenn man wirklich die Konstruktion eines Interieurs für die Aufführung annehmen will.

Zu einem Palatium werden dagegen im Jahre 1601 nach den gleichen Rechnungen sieben „fuder breten und sparnhölzer“ gebraucht; auf den Abstand zwischen „Geschrenck“ und „Palatium“ sei hier vorläufig hingewiesen. Auch das 1560 in Straßburg für die „studiosi zu den Predigern“ verlangte Gerüst, „das bey zweyhundert dielen erfordern werde, die seyen darnach nym wie zuvor zu gebrauchen; so hab der lonherr anzeigt, das er etwan drey tag mit vierzehn personen daran zu arbeiten hab“[2]) — deutet aus mannigfachen Gründen auf anderes als nur den notwendigen Bühnenbau. In Oschatz erhielt der Zimmermann bei der — wahrscheinlich letzten — Aufführung von 1588 die Summe von 26 gr „für allerhand Zurüstungen“;[3]) die genannte Summe übersteigt immerhin die Meißner Ausgaben — vielleicht ist mit einem kleinen Palatium zu rechnen.

Bemerkt sei noch, daß die Kellnerei-Register des theaterfrohen Klosters St. Michaelis in Lüneburg neben der „Verehrung“ an Lehrer und Schüler eine Reihe Notizen über Herstellung von Waffen, Gewändern und ähnlichen Requisiten enthalten, aber erst viel später, nämlich 1656, den „Tischer,“ den „Schmid“, den „Eisenkramer“ und sogar den „Mahlergesell“ am Bühnenaufbau beteiligt sein lassen. Noch breiter erscheint

[1]) Wilhelm Loose, Zur Gesch. des Theaters in Meißen. (Mitteilungen des Vereins für Gesch. der Stadt Meißen.) Bd. 1, Heft V, S. 99f.

[2]) Crüger, Zur Straßburger Schulkomödie. Festschrift S. 316f.

[3]) Fritzsche, Gesch. des Oschatzer Schulwesens S. 52.

deren Mitwirkung bei der Herrichtung des Schauplatzes für das erste Ballet, das „auff dem Closter getantzet worden“.[1]) Aus dem 16. Jahrhundert vermochten wir nähere Nachweise über Bühneneinrichtungen nicht aufzufinden. Die Archivalien zeigen uns nur die einfache, ungeteilte, mäßig hohe Bühne, ohne weiteren szenischen Apparat im heutigen Sinne. Eine solche dient am besten, Redner zu bilden, da szenische Effekte hier niemals die Aufmerksamkeit vom sprechenden Darsteller zu Nebendingen ablenken. Ungeteilt, mäßig hoch, aber der Ausdehnung nach ziemlich geräumig war die Bühne des Schuldramas, wenn überhaupt eine solche vorhanden war. Als unentbehrliches Stück wurde sie, namentlich im geschlossenen Raume, nicht empfunden, oder doch erst in späterer Zeit. Natürlich waren die Fortschritte der skizzierten Entwicklung in den einzelnen deutschen Städten sehr verschiedene, in Nürnberg anders als in Dortmund, in Ulm und Augsburg anders als in Hildesheim und Annaberg — überall aber finden wir den Zweck rednerischer Ausbildung als Grundmotiv für die Wahl des Lokales und den Aufbau der Bühne. Und diesem entsprach ein einfaches, aus akustischen Gründen nur wenig erhöhtes Vortragspodium, wie es die Quellen schildern, am allerbesten.

Für einen Souffleur, um auch diese Frage zu berühren, war auf einer Bühne dieser Art kein Platz, namentlich, wenn deren Ausdehnung in die Breite beachtet wird. Aber zum Systeme der Aufführungen überhaupt paßt ein solcher nicht recht. Das Gedächtnis sollte ohne künstliche Stütze geübt werden. Wenn Rektor Sturm in Straßburg die Stücke memoriter recitari wollte,[2]) so hat er gewiß nicht an irgend welchen Einhelfer gedacht. Und bei täglicher oder „wochentlicher“ Übung, wie sie u. a. in Breslau ausdrücklich vorgeschrieben war, mußten die Verse doch schließlich festsitzen. Ob Koch, der in seiner Schrift über „Melanchthons Schola privata“[3]) ausdrücklich bemerkt, daß „ohne Souffleur“ gespielt wurde, dies nur aus der gezeichneten Art des Betriebes erschließt, oder

---

[1]) Gädertz a. a. O. S. 79 und 86 ff.

[2]) s. o. S. 16.

[3]) S. 89.

noch andere Gründe dafür hatte, ist uns nicht bekannt. Seine Art, ziemlich frisch drauf los zu schließen, wie z. B. auf Zwischenaktsmusik, weil Melanchthon ein Freund dieser Kunst gewesen, macht das letztere nicht wahrscheinlich.

Es war ein Stolz der Spielleiter, wenn ihre jungen Leute recht viel aus freiem Gedächtnisse produzieren konnten. Man höre nur, wie sich Joh. Rasser in der Vorrede zu seiner — allerdings etwas bandwurmartigen — Komödie „Vom König der seinem Sohn Hochzeit machte", darüber äußert:

„. . . dann es ja Gott ein ehr vnd der Christenheit ein wolstand ist/ wann eine solche jugend von so wenig jaren/ so vil reymen als da mancher knab der sechs/ sieben oder achtjärig/ bey zwey oder dreyhundert vnd noch mehr/ Ein anderer bey zwölff oder dreytzehen jaren/ bey acht/ neunhundert oder mehr reymen in so kurtzer zeit (wil der Lateinischen[1]) deren auch vber die tausend vnnd etlich hundert geweßt/ vnnd aber kurtze halben hier außgelassen/ auff dißmal geschweigen) außwendig lernen/ vnd so lieblich vnnd anmütig mit lustigen formblichen geberden erzelen (sic!) vnnd Spilen sollen/ daruon ich stattliche leut/ Herren vnnd vom Adel sampt vilen anderen/ so durch die drey tag zugesehē vnd zugegen geweßt vrtheilen lassen will."

Freier Vortrag auf freier Bühne — auf dies Ziel war eben alles angelegt, zum wenigsten in der Zeit, die uns zunächst beschäftigt.

Wenn Johann Bechmann im langen Personenverzeichnisse seiner Bearbeitung, bez. Erweiterung des Dedekindischen Miles Christianus[2]) auch „zween Auffwarter mit weissen Steben, welche auff die Personen achtung geben vnd, so sie jrren, jnen zusprechen", aufmarschieren läßt, so sind das eben spätere Anfügungen. Die Ausgabe des Christl. Ritters von 1590 weiß davon noch nichts. Im Vorbericht zu den Magdeburger Terenz-Argumenten von 1592 sagt der Rektor, der die Spiele veranstaltete, Georg Rollenhagen: „. . . auch wir haben bey vnsern

[1]) Die lateinischen „Reyme", die als Argumente die einzelnen Akte einleiteten, sind leider nicht in die Druckausgabe aufgenommen worden.

[2]) Erschienen 1604. — Siehe Goedeke. Johannes Römoldt in d. Zs. d. hist. Ver. f. Niedersachsen. 1852. S. 381.

Schülern den Terentium allzeit gelesen/ vnd diese zeit auff einmahl gantz auswendig lernen/ vnd so offtmals in der Schulfeyer (= Vakanz, freiem Nachmittage) des Donnerstages nach Mittag spielen lassen/ dz jhn nun fast die gantze Schule auff eim neglein weis. Vnd wann es von nöthen ist/ vnnd welche Comoedia man haben wil/ zierlich auffsagen/ und zum Spiel ins Werk richten kan.“ Das deutet auf eine Sattelfestigkeit, bei der jeder Souffleur vom Übel wäre.

§ 4.

Anordnung der Plätze für die Zuschauer mit besonderer Rücksicht auf die Honoratioren.

Bühne und Zuschauerraum bilden ein Ganzes, und von letzterem hat der Gesamtbegriff „Theater“ seinen Namen geschöpft. Es sei darum auch hier erlaubt, beide Teile im Zusammenhange zu betrachten, obwohl der Gang, den unsere Untersuchung über die Zwecke der Schulaufführungen nahm, uns vorher zu den Kostümen leiten würde. Sie führen die beabsichtigte Einwirkung auf die Darstellenden weiter und wirken erst in zweiter Linie auf die Gönner der Schule und Eltern der Schüler ein, die beim Zuschauerraume zunächst in Frage kommen.

Die Einrichtungen für diese geladenen und sonstigen Gäste waren ursprünglich so primitiv wie die Bühne selbst. „Das theatrum auf der Erde und bencke herumb gemacht“ — diese Einrichtung, die in Hildesheim 1608 wieder aufgegriffen wurde, stellt uns die ursprüngliche Form dar. Im Kreise oder Halbkreise saßen die Hörer um die Schauspieler herum; daß dabei den Herren vom ehrbaren Rate, vom Rev. Ministerium und sonstigen Gästen die vordersten Sitzreihen angewiesen wurden, war selbstverständlich.

Aber Respektlosigkeit gebietenden und verehrungswürdigen Herren gegenüber ist keine Erfindung der Neuzeit; auch die zuschauenden Herren vom ehrbaren, wohlweisen Rate mußten bei der angegebenen Anordnung Derartiges in ihren reservierten Bänken spüren. Joachim Oppermann, ein biederer Bürger von Hildesheim, schildert uns das in seinem erhaltenen Tagebuch,

darin er eine bewegliche Klage über die schlimmen „fructus, so auf die Actiones Comœdiarum folgen“ also beschließt: „Ohn was sonst fur Vngelegenheiten mit einfallen, Als das getummel auf d. gaßen, das gedreng fur d. Thuer, vnt sonst vnter d. Action, das ein vnt furlauffen, do man keiner Herren, Ja der Burgemeister vnt Supint. selbst weinig acht hat, Man dringt zu Ihnen ein &c. Wie dan dißmahl redtlich geschehen, dan Ich saß bei Ihnen auf einer banck, Bekahm auch meinen Theill davon. Etc.“ [1])

Und warum geschah das alles? Auch darauf gibt der biedere Oppermann die Antwort: weil man keinen „Pallast“ gebaut oder vielmehr den schon gebauten wieder abgetragen hatte. Wir lassen dem Wackeren weiter das Wort:

„Man hatte in d. erst aufm Wandthause ein pallast gebawt, Wahr auf Tonnen gelegt vnt zieblich mit anschraden verwahret gewesen, Aber beide BB. (Bürgermeister) vnt d. Rector laßens wied. aufnehmen, vnd war das theatrum auf d. erde, vndt waren nur bencke herumb gemacht. Fur 4. Jahren, do dyß Hildegardin vnt den Christlichen Ritter agirte, Kunte mans viel beßer sehen, do wars auf Tonnen gelegt: Die BB. wahren gar zu sorgfelltig, dieweil Ihnen d. Syndicus vermeldet, das itzo ein Jahr auch in d. Fasnacht zu Leipzig ein Comoedia agirt, do ein gewalltig Pallast gebawet, vnt ein sondlicher hoher sitz, einem polnischen allda studierenden Fursten, dem Senatui Academico ein sondlicher, dem Senatui Urbico ein sondlicher, den Nobilisten vnt furnehmen Studiosis ein sondlicher, dan noch einer herumb ins gemein verordtnet worden, vndt wehre d. selbe Pallast vndt alles was darauf gebawet gefallen, da von einer alsbalt, vndt 2. hernach Todt blieben, Etzlichen hat man Arme vndt beine abnehmen mußen, Furnehme leutte seindt krank hernach worden &c. Aber, wen man gewollt, hett man den Pallast alhie d. maßen befestigen kohnnen, das es ohn alle gefahr gewesen.“ [2])

[1]) Gädertz a. a. O. S. 5f. — Auch in Straßburg scheint man ähnliche Erfahrungen gemacht zu haben. s. Jundt a. a. O. S. 35. — Crüger a. a. O. S. 317. Hier wurden schon 1565 die Turmhüter und andere magistratische Diener zum Schutz der Spielenden wie der Spectatores vor dem „unruwigen pöffel“ aufgeboten.

[2]) Gädertz a. a. O.

Ob der Syndikus den Leipziger Unfall ganz wahrheitsgetreu berichtet hat, bleibe dahingestellt. Die Leipziger Chronik von Heydenreich, die Blümner in seiner anonymen „Geschichte des Theaters in Leipzig“ (1818) anführt, berichtet das Unglück wie folgt:

„Im J. 1602 den 16. Februar ward im Pauliner Collegio von den Studenten eine Comoedia agirt, da denn im dritten Acte die Pocherte, darauff gespielt ward, sich geschoben, weil sie nicht wohl verwahret gewesen, und plötzlich eingefallen. Davon zwey Knaben von vierzehn Jahren, so unter der Pocherte gesteckt, todt geschlagen, zween Handwerksgesellen, so daran gestanden, die beine entzwey geschlagen worden, etliche auch sonsten zimblich gute Stöße davon bekommen. Der Hertzog von Littau, so damals allhier studiret, beneben seinen Edelleuten, und vielen Doctoribus, die vff der Pocherte dieser Comödie zusahen, fielen vber einen Hauffen. Es hat aber niemand vnter diesen Schaden genommen. Vnd ward also auß der Comödia eine rechte Tragödia.“ [1])

Ob eine andere bei Blümner genannte Quelle, die genauer zu sein scheint, da sie den Titel des gespielten Stückes (die Comödia von Aretino und Eugenia) nennt, die verschiedenen „sondlichen Sitze“ bestätigt, vermögen wir nicht anzugeben. Jedenfalls ist die „Pocherte“ mehr als bloß Bühne. Es wird zwar auf ihr gespielt; aber der litauische Herzog und sein Gefolge sehen sich auch „vff der Pocherte“ das Stück an. Die Darstellung des Hildesheimers wird also im wesentlichen durch die Leipziger Quellen bestätigt.

Doch auch wenn dies nicht der Fall wäre, zeigt uns jene Stelle des Tagebuches, was man, wenigstens in Hildesheim am Beginne des 17. Jahrhunderts unter „Pallast“ verstand. Tittmann hat also nicht ganz recht, wenn er in der Einleitung zu seinen „Schauspielen aus dem 16. Jahrhundert“, S. XXXVII einfach sagt: „In Hildesheim hieß die Bühne bis zu Ende des 16. Jahrhunderts ‚Pallast‘.“ Das Wesentliche am „Pallast“ ist nicht die Bühne, sondern die wohl eingeteilte Zuschauertribüne, die denn auch weit mehr Baumaterial erforderte als die einfache Spielbühne.

[1]) Heydenreich S. 240 f., s. bei Blümner S. 17 f.

„24 gr. 6 ₰ von 7 fuder breten und sparnhölzer ufs schloß zu führen, so zum palast gebraucht wurden, die tragediam zu agiren, vom fuder 3 gr. 6 ₰ den 17. Aprilis [1601]“ — so zu lesen in den Meißner Stadtrechnungen. Daß diese Tragödie im Schloßhofe stattfand, ist klar; in einem geschlossenen Raume verbaut man nicht sieben Fuder Holz. Man muß mithin auch die Bezeichnungen „auf dem Schloß“ einigermaßen unterscheiden. Für die Vorstellungen in „Moskowiters Gemach“,[1]) die vom Königsberger Schlosse berichtet werden, brauchte man nicht so viele Bretter und Sparren. Hier war eben auch kein Gedränge zu fürchten, das die hohen Herrschaften hätte belästigen können.

Das schon erwähnte bedeutende Holzquantum, zu dessen Verbauung in Straßburg vierzehn Mann drei Tage lang hätten schaffen müssen,[2]) war gleichfalls zu einem Gerüste für öffentliche Aufführung bestimmt, also auf eine große Zuschauermenge berechnet. Da der Rat aber nur eine private gestattete,[3]) ward die Bitte um das Gerüst von selber hinfällig und die Frage gar nicht weiter berührt. Die Bezeichnung „Palast, palatium“ ist uns für Straßburg überhaupt nicht aufgestoßen. Fehlt sie dort wirklich, so ist dies ein indirekter Beweis für die Richtigkeit unserer Erklärung dieses Begriffes. Denn die Aufführungen auf dem bald danach errichteten Theater im Hofe des Gymnasiums sahen sich die Honoratioren von den Fenstern des einen Gebäudeflügels an; das Fehlen der Sache hat das Fehlen der Bezeichnung im Gefolge.

Einen Unterschied zwischen Palast und Bühne macht auch Joachim Greff, wenn er in der Widmung zu seinem Osterspiel 1542[4]) den Rat von Freiberg bittet, ein wenig Mühe und Arbeit und zwei bis drei Gulden Mehrkosten nicht zu scheuen, um „kleider, pallast vnd Scenas . . . recht artig zu richten“. Die „Scenae“ sind die Bühne, oder doch Haupt-

[1]) Hagen. Gesch. des Theaters in Preußen. Königsberg 1854. S. 26.

[2]) s. o. S. 53.

[3]) Crüger a. a. O.

[4]) Die Jahrszahl, die im Drucke fehlt, ist bezeugt durch eine autographische Widmung des Verfassers an Stephan Roth, die das Exemplar der Ratsschulbibliothek in Zwickau auf dem Titelblatte aufweist.

teile ihrer Einrichtung, wie uns das Argument zu Rektor Muschlers Hecyra-Aufführung im zweiten Teile zeigen wird. Daß gerade bei diesem Osterspiele eine unglaublich einfache Bühneneinrichtung als Regel angenommen wird, werden wir gleichfalls bei den bühnentechnischen Untersuchungen des zweiten Teiles finden.

Interessant ist, daß Greff die Kosten, die bei der Einfachheit der Bühne neben den Kleidern besonders den „pallast" treffen, dem Rate zuschiebt. So oft vom palatium die Rede ist, erscheint der Rat, der ja auch den praktischen Nutzen davon hatte, als der zahlende Teil.

So in Hildesheim schon ein halb Jahrhundert vor unserem Oppermann bei Aufführung der Judith im Jahre 1555.[1]) Auch von Goslar berichtet Oerdel das gleiche.

Alles hier Gesagte gilt natürlich für das 16. Jahrhundert. Später verschoben sich die Bezeichnungen mehrfach, und „Palast" erscheint ebensogut als Bezeichnung für Bühne oder einen Teil der Bühne wie theatrum, das doch auch seinem ursprünglichen Sinne nach eben nicht Bühne ist. Beide Ausdrücke treten, wie es scheint, ziemlich synonym in den szenischen Angaben des „Joseph" von Voidius auf, eines überhaupt technisch hochinteressanten Stückes, das 1618/19 gedruckt wurde,[2]) aber deutlich schon andere Einflüsse zeigt als die im 16. Jahrhundert wirksamen der Passions- und der — vermeintlichen — antiken Komödienbühne. Wir haben hier neben theatrum und palatium noch den „plan" und eine ausgiebige Verwendung von Gardinen und Vorhängen zu den verschiedensten Zwecken. Woher diese technischen Hilfsmittel stammen, haben wir nicht zu untersuchen; sie sollen nur zeigen,

[1]) s. o. S. 47.

[2]) Eine ausführliche Analyse dieses Stückes, das wohl einen Neudruck verdiente, bei Alexander v. Weilen, Der ägyptische Joseph im Drama des 16. Jahrh., 1887, Wien, S. 162—183. Leider wird die technische Seite dabei nur ganz flüchtig berührt. — Daß bei der alten Passionsbühne palatium oder palas einen festen Bühnenstand bedeutete, ist richtig, beweist aber schließlich nur das vielfache Schwanken der Begriffe. Hier könnte man den Ursprung der Bezeichnung möglicherweise sachlich erklären — Palast des Pilatus, des Herodes, des Kaiphas.

daß die Bezeichnungen dieses Werkes für das 16. Jahrhundert nicht maßgehend sein können. —

Nicht ganz klar sind die Angaben über die gegenseitige Lage von Bühne und Zuschauerraum zueinander. Über der Bühne wie auf dem Titelbilde Grünyngers waren die „sondlichen" Sitze gewiß nicht zu denken, wenn auch, wie namentlich der vorerwähnte Leipziger Bericht nahelegt, Bühne und Schautribüne als verbundenes, einheitliches Gerüst gedacht werden können, vielleicht sogar müssen. Abbildungen fehlen so gut wie völlig. Oerdel berichtet, daß er in der reichhaltigen und wohlgeordneten Kupferstichsammlung in Meiningen nichts vor dem 18. Jahrhundert gefunden habe. Wir hatten im königlichen Kupferstich-Kabinett zu München wie in dem des Germanischen Museums in Nürnberg, das fast niemand ohne Fund verläßt, die gleiche Erfahrung zu machen; wenn auch hier schon das spätere 17. Jahrhundert einige Ausbeute geliefert hätte. Die Holzschnitte in den Ausgaben der Dramen selber zeigen nur Personen und sind bestenfalls für Beurteilung der Kostüme einigermaßen von Wert; von Hintergrund etc. ist meist keine Rede. Die große Einfachheit des Podiums erklärt das ja zum Teile: man hatte eben nicht viel abzubilden. Und das Palatium wird eben auch kein Prunkbau gewesen sein, der die Illustration verlohnte.

Einen schwachen Begriff liefert höchstens ein Bild, das Oerdel seinem mehrerwähnten Werke als Anhang beigibt. Es zeigt einen Herold mit dem Reichsadler auf der Brust, auf einem ebenen Plane, der dadurch als Podium gekennzeichnet ist, daß an seinem Rande sich Zuschauer mit den Ellenbogen aufstützen;[1]) der Hintergrund zeigt Häuser, deren Fenster von vornehmeren Zuschauern besetzt sind. Der Schauplatz soll den Markt von Ensisheim darstellen, wo das Stück von Joh. Rasser, dem der Holzschnitt beigedruckt ist, 1574 aufgeführt wurde. Die Bilder dürfen als authentisch gelten, da der ganze Druck — szenische Bemerkungen im Präteritum! — als Beschreibung der Aufführung erscheint.

Hinter dem Herolde zeigt das Bild einen Abschluß der

[1]) Nach Oerdels Darstellung; vgl. die folgende Note.

Szene, den man am ehesten als Vorhang oder Teppich fassen kann.[1]) Jedenfalls wird dadurch angedeutet, daß der für die Zuschauer bestimmte Raum nicht um das ganze Podium herumlief. Dies hatte irgend eine Vorrichtung, sei es ein Gebäude oder eine Baracke, woran es sich anlehnte; denn die Schauspieler mußten, wie wir an den Dramen des näheren sehen werden, kommen und gehen. Wenn in Dortmund, wie wir sahen, „vur der nigen schulen“[2]) oder vor dem Rathause gespielt wurde, so haben wir uns diese Gebäude als Hintergrund zu denken, während die Zuschauer die andern drei Seiten des Podiums einnahmen.

Bei der Aufführung, die in Hildesheim nach Abtragung des schmerzlich vermißten Palatiums stattfand, erzählt der gute Oppermann ausdrücklich, daß der Rektor, um auf seine Kosten zu kommen, zu den bewilligten drei Spieltagen noch einen vierten verlangte, und, wahrscheinlich um den ehrbaren Rat dieser Bitte günstig zu stimmen, verfügt wurde: „Die Herren sampt den Ihrigen muchten vom Radthause hinunter gehen vnt vmbsonst zusehen, sagte d. B. (der Burgemeister). Es habens auch Viele gethan“, fährt der wackere Bürger mit einer gewissen Geringschätzung dieser vielen fort. „Ich habe aber fur meine Kind vnt gesinde, ein Jeder 1 gh. geben vnt sie in die gemeine Thuer gehen lassen.“

Daraus läßt sich Verschiedenes erschließen. Man ging hinunter vom Rathause; die Aufführung, die, wie schon bekannt, ohne Podium „auf der Erde“ stattfand, war also entweder vor dem Rathause oder in einem Hofe desselben — wenn ein solcher vorhanden war, wie sich wahrscheinlich nur an Ort und Stelle feststellen lassen wird. Gewiß aber hatte der Zuschauerraum einen doppelten Zugang. Vom Rathause hinunter gelangte man zu den der Bühne zunächst aufgestellten Bänken; denn nur diese können als die den „Ratsverwandten“

[1]) Das Original, das uns inzwischen zugänglich wurde, zeigt eine deutliche schwere Falte des Gewebes; doch stützen sich die Zuschauer nicht mit dem Ellenbogen auf, wenngleich sie in dieser Höhe hinter dem Podium sichtbar werden.

[2]) s. o. S. 48 und 49. — Nach einer anderen Chronik fand die erstgenannte Aufführung „inne schoel have“ statt. Döring, Joh. Lambach S. 62.

reservierten betrachtet werden. Es war also wohl auch ein Zugang zum Spielplatze selber, eine Verbindung zwischen diesem und dem Ankleideraum der Spielenden; denn einen kostümierten Aufzug zum Spielplatze haben wir, wie später darzulegen, bei den Schulaufführungen nicht anzunehmen, wo ein solcher nicht ausdrücklich belegt ist. Mithin auch hier bei Fehlen jedes Aufbaues Anlehnung an ein Gebäude; also nicht im Kreise waren „die bencke herumb gemacht". Dem erwähnten Zugange von oben herunter steht „die gemeine Thuer" gegenüber. Bei Aufführung im Hofe ist sie leicht erklärt; fehlt aber der Hof, so muß irgend eine Abgrenzung des Zuschauerraumes angenommen werden, zu dem man erst nach erlegtem Obolus Zutritt fand. Wie diese beschaffen war, ist nicht festzustellen; daß sie vorhanden, geht aus dem gerade hier bezeugten Eintrittsgeld hervor, das der Schulmeister durch seine Frau und ein Mädchen „aufnehmen" ließ.[1])

Anderswo, namentlich, wenn kein Geld entrichtet wurde, war die Sache einfacher. In des Hadrianus Barlandus lateinischen Dialogen (Colon. 1530) findet sich einer mit der Überschrift: Dialogus recitatus in Ecyram Terentij publice exhibitam Louanij, Anno restitutae salutis MDXXII. Die Angabe des Ortes wie der Zeit verbürgt die Aufführung als wirklich geschehen. Wenn dort ein Mitwirkender zu seinem Freunde vor der Aufführung sagt: „Quaere igitur aliquem in turba locum inde (sic!) spectes.[2]) Nos enim accingimur," — so deutet das auf sehr einfache Verhältnisse. Allerdings ist hier auch von keinem Eintrittsgelde die Rede; und daß die Nichterwähnung auch die Nichterhebung einschließt, wird durch die Tatsache wahrscheinlich gemacht, daß in Straßburg unter dem von den Niederlanden her stark beeinflußten Joh. Sturm Eintrittsgelder auch nicht üblich waren. Dort erschien es noch 1603, obwohl die Kosten der Aufführungen immer höher wurden, immer

[1]) s. o. S. 14.

[2]) Hierzu stimmt der Prologus in Römoldts Spiel von der Hoffahrt:

„Auch wil ich euch forthin gebeten,
Ihr wolt mit vleis herzu hertretten
Vnd hören auff das Argument . . ."

Goedeke in d. Zs. d. hist. Ver. f. Niedersachsen. Jg. 1852. S. 303.

schwerer aufzubringen waren, „sordidum et illiberale solches uff die spectatores zu schlagen und denselbigen was abzufordern“.[1]) Feste Bänke aber bestanden im Schulhofe, der die Bühne barg; vornehmeren Zuschauern wurden auch hier — wenigstens in späterer Zeit — Fenster eingeräumt.[2])

So haben wir auch in der Anordnung des Zuschauerraumes ursprünglich die denkbar größte Einfachheit; aber das Bestreben, den Herren, von denen die Schule abhängig war, die Aufführungen angenehm zu machen, brachte größere Zuschauertribünen, die dem ganzen Theaterbau, nicht der Spielbühne allein, den Namen Palatium einbrachten.

Die Kontrolle über den regelrechten Eingang der Eintrittsgelder machte auch im Freien irgend einen Abschluß gegen die nicht zahlende Menge notwendig.

Die Plätze umschlossen die Bühne nicht von allen Seiten, sondern ließen mindestens eine der vier Seiten frei, die sich an ein Gebäude — im geschlossenen Raume eine Wand — anlehnte.

§ 5.

Kostüme der Spielenden, ein Mittel, den Eifer zu beleben und das Verständnis zu fördern.

Der Hang zu Maskerade und Mummerei scheint den Menschen und namentlich der Jugend angeboren zu sein; und das Ventil der Faschingszeit erscheint unter diesem Gesichtspunkte als eine recht heilsame Einrichtung. Leider kamen und kommen noch heute dabei der Unzuträglichkeiten genug vor; und es ist nur allzuwohl begreiflich, daß schon in der gerühmten „guten alten Zeit“ ein ehrbarer Rat sich verpflichtet sah, dagegen einzuschreiten. Ob ihm das bei den Erwachsenen gelang, hat hier dahingestellt zu bleiben: die ihm anvertraute Schuljugend auf andere Wege zu bringen, war er redlich bemüht.

Die ganze Schulkomödie war an vielen Orten ein Kampfmittel gegen das verrohte Fastnachtsspiel; um dies zu beseitigen, pflegte man jene mit Vorliebe zur Faschingszeit.

---

[1]) Jundt S. 36.

[2]) Ebenda S. 31.

In Borna erhält der Schulmeister „einen freien Trunk, wenn er zu Fastnachten mit seinen Schülern eine Comoedia agiret“: also im Ratsarchiv bezeugt.[1]) In Lüneburg war die Schulaufführung am „Vastelavend“ so sehr zur Regel geworden, daß sich das Kloster moralisch verpflichtet fühlte, seinem Schulmeister die übliche Verehrung auch dann zu reichen, wenn irgend ein Hindernis eintrat. In Zittau hätte nach Christian Weises Zeugnis niemand geglaubt, „celebrari Bacchanalia, nisi Juventutem simul conspicerent exercitiis dramaticis occupatam“. Und nicht von seiner Zeit spricht er dabei, die jene Aufführungen tatsächlich auf einen anderen Termin verschoben hatte, sondern von der Vorzeit: bis auf 1505 leitet er die Wurzeln zurück.[2])

Ebenso bezeugen die Einträge in den Leisniger Stadtrechnungen, deren ältester, soweit sie hier in Betracht kommen, auf 1550 zurückgeht, die Komödien „auf Fastnachten“.[3])

Auch die einzige, nach Ort und Zeit fest bezeugte Wittenberger Aufführung, zu der Luther am 17. Februar 1525 seinen Freund Spalatin einlud, fand am Fastnachtssonntage statt.[4]) Daß Culmann in Nürnberg mit Bewußtsein an das Fastnachtsspiel anknüpfte, haben wir schon erwähnt.

Für die Fürstenschule in Meißen wurde durch eigenen Beschluß des Oberkonsistoriums 1597 ausdrücklich untersagt, außer an Fastnacht noch zu anderer Zeit (in canicularibus) zu spielen; und die aus dem Geiste dieses Beschlusses geborene Schulordnung von 1602 geht noch radikaler vor: „Damit hierdurch nicht die Disciplina und Schulzucht geschwächet werde, noch die Knaben sich zur Üppigkeit und Leichtfertigkeit gewöhnen, so soll dies agiren allein privatim in der Schule und ohne Kleidung geschehen. Damit diesfalls niemand Ungelegenheit gemachet noch sonsten ichtwas in studiis versäumet

---

[1]) Dr. Adolf Wenck, Das Ratsarchiv in Borna, 1897. (Bornaer Progr.) S. 36.

[2]) De ortu et progressu scholarum.

[3]) Zesch, Die geschichtl. Entwicklung des Leisniger Stadtschulwesens S. 70.

[4]) Über die Aufführungen in Wittenberg, dem man hier zumeist eine wichtige, ja zu bedeutsame Stellung zuweist, siehe unten S. 98. Fußnote 5.

werde, derowegen denn auch alle parerga und mutae personae abgeschafft sein sollen.“ [1])

Was abgeschafft werden soll, muß dasein oder dagewesen sein. Wir haben also auch in Meißen in früherer Zeit mutae personae, parerga und „Kleidung“ zu suchen. Die ersteren, die Statisten, fielen von selber weg, wenn die Aufführung aufs Schulzimmer beschränkt blieb; früher mögen sie in glänzender Kleidung zur Vervollständigung des szenischen Bildes nicht wenig beigetragen haben. Der Begriff der parerga ist nicht völlig klar. Michael Bapst von Ro(chlitz), Pfarrherr zu Mohorn, veröffentlichte 1584 seine Übersetzung der Euripideischen Iphigenia in Aulide und sagt in der Widmung, er habe „dieselbige / damit sie desto füglicher künte agiret werden / in 6. Actus abgetheilet / vnd einem jedern Actu seine besondere Scenas / deßgleichen der ganzen Action in Prologo et Epilogo, etzlich Parerga zugeordnet. In der translation aber / was den Grichischen text belanget / so viel dessen der Autor von dieser materia hinterlassen / bin ich durchaus beym Text blieben . . .“

Die Parerga sind also nicht szenischer Natur, noch gehören sie zum Kostüme, wie man vielleicht aus der Meißner Zusammenstellung vermuten könnte; sie gehören vielmehr zum Text als solche Teile, die über den überlieferten Umfang hinausgehen, neben ihm stehen: die nähere Betrachtung ergibt, daß Prolog und Epilog selber die Parerga sind — allerdings Teile, die man mit ihrem Argumente am Eingang, ihrer Lehre zum Schlusse bei einer öffentlichen Aufführung im 16. Jahrhundert nicht glaubte entbehren zu können. Auch sie fielen mit der Beschränkung der Komödien auf das Klassenzimmer.

Ebenso fiel die Kleidung; auch sie war sicher hier ebenso vorhanden wie etwa in Güstrow, wo die Schulordnung (vom Jahre 1552 oder 1553)[2]) befiehlt, daß lateinische Komödien „von den Schülern in der Schule jedoch extra habitum agiret werden“. Aus dieser Stelle mit Oerdel[3]) zu schließen, daß Kostüme eben-

[1]) Flathe, Gesch. der Fürstenschule in Meißen S. 134.
[2]) s. o. S. 8.
[3]) a. a. O. S. 22.

so wie Dekorationen „anfangs ungebräuchlich“ waren, scheint uns nicht gerechtfertigt. Wären sie wirklich ungebräuchlich gewesen, so wäre die Einschärfung, sie wegzulassen, völlig überflüssig. Eher könnte man sagen: die Stelle beweist, daß die gebietenden Herren auf die Kostüme schlecht zu sprechen waren, die Schüler aber und wohl auch die Lehrer, in dem Bestreben, den Eifer jener zu erhöhen, immer wieder Neigung zeigten, das Kostüm einzuführen.

Eine Fastnacht ohne jede Verkleidung oder Mummerei war eben jenen Zeiten undenkbar; und pädagogisch richtiger war es jedenfalls, das Vergnügen unter die Aufsicht der Lehrer zu stellen, als es ganz ausrotten zu wollen.

Die richtige Mitte traf hier wohl die Nordhäuser Schulordnung, die einerseits Fastnachtsmummerei und Affenspiel (im rohen Sinne) entschieden verbot, ja dem Rektor befahl, er solle „den Narren[1]) im Spiel hart einbinden, damit sie nicht, weil sie personae larvatae sind, an keinem Bürger oder den Seinen Mutwillen üben“, dagegen heitere Fröhlichkeit, wie man sie sich eben damals dachte, keineswegs ausschloß. „Kleider, Instrumente, Larven, Kolben und anderes, was man zum Spiel angeschafft hat, soll der Rektor bei den Schülern lassen, damit man jährlich davon nehmen kann, was man bedarf.“[2])

Die Aufzählung mit Larven und Kolben beweist, daß man auch derberen Scherzen nicht abhold war, zeigt aber zugleich, daß man nur auf die Ausstattung der spielenden Personen, nicht auch auf die des Spielplatzes, der Bühne, bedacht war.

„Kleider“ freilich sind neben den sonstigen Requisiten nur summarisch genannt. Wie waren sie wohl beschaffen, und von wem wurden sie beschafft?

Im allgemeinen haben wir mit dem Zeitkostüm zu rechnen, wie die Holzschnitte in den Terenzausgaben Grünyngers und anderer beweisen. Wenn bei den Dortmunder Aufführungen von 1544 von „kosteln, zeirwerke, vruwelen kledern, golt und

[1]) Bei Vormbaum steht hierfür infolge Druckfehlers: „Namen“, was Holstein (Reformation S. 43) kritiklos herübernimmt. Raché (S. 15) dagegen verbessert richtig.

[2]) Vormbaum a. a. O. S. 382 ff.

silver“ die Rede ist, womit „die klerke angedaen und verzijrt“ waren, so schaut die Absicht deutlich heraus: man wollte prunken und glänzen, und was dazu diente, mußte her, so auch die rätselhaften „vruwelen kleder“.[1]) Kinkel erklärt dies Wort als Schreibfehler[2]) aus „fluwelen“: „Fluweelen heißt heute noch in holländischer Sprache: von Samt.“ Samtkleider haben die Helden der Terenzischen Komödien so wenig getragen wie etwa die Apostel oder andere biblische Personen, die über die Bretter der Schulbühne schritten. An historische Treue ist also so gut wie gar nicht zu denken.

Nur in Straßburg, wo sich's Cicero gefallen lassen mußte, daß in möglichst echt römischer Gerichtsverhandlung vor Prätoren und Liktoren seine schönsten Verteidigungsreden von halbflüggen Gymnasiasten niedergeredet wurden,[3]) finden wir wirklich historischen Sinn bei einigen Schulaufführungen, wenn auch noch nicht bei allen. In einer Gratiarum actio scenica, die Johannes Wurmbser am 17. April 1566 nach Schluß der Vorstellung rezitierte, wird dem Magistrate „sampt anderen Staatsbürgern“ Dank gesagt, daß sie „sich so gnedig, so günstig, so vetterlich erzaigt und zu dieser gegenwürtigen griechischen rüstung und kleidung, die wir sonst nit hetten ins werk richten künnen, jr hielffliche handt gebotten, reichlich gesteuret und zugeschossen haben“.

Hier finden wir in den Gerichtsverhandlungen noch mehr als bei den Komödien selber das Bestreben, den Schülern durch die vorgeführte Szene das Verständnis antiken Lebens zu erschließen, also ungefähr das, was Straumer als einen der Zwecke bei Schulaufführungen bezeichnete,[4]) nur mehr im antiquarischen als im ästhetischen Sinne. Hier war man[5]) 1616 bei Aufführung des Julius Cäsar von Caspar Brülov so weit vorgeschritten, daß man griechisches und römisches Kostüm scharf unterschied: „ob wol sonsten

---

[1]) s. o. S. 48.

[2]) Picks Monatschrift VII, S. 319.

[3]) 1575 beantwortete ein Schüler namens Rehagius siegreich die Rede pro Milone. Jundt S. 22.

[4]) s. o. S. 15 ff.

[5]) Vgl. Jundt S. 30 die Stelle aus der Supplicatio Dominorum Rectoris, Decani et Visitatorum etc.

kleider vorhanden, seynt doch dieselben von griechischer art diese aber römisch sein müssen: doher 85 fl. mehr aufgang.“[1])

Die letzten Worte deuten auf eine entscheidende Frage, den Kostenpunkt. Hier in Straßburg hatten die Professoren ziemlich freie Hand, anzuschaffen, was ihnen ihr philologisches und künstlerisches Gewissen diktierte; der Magistrat brachte es trotz mancher Schwierigkeiten immer wieder fertig, das Defizit zu decken.

Anderswo aber war es den Schülern selbst oder ihren Eltern überlassen, für das Kostüm zu sorgen. Das hatte seine guten und seine schlimmen Seiten. Es war sicherlich geeignet, den Eifer anzuregen; die Träger wichtiger Rollen wollten natürlich in entsprechender Ausstattung auf den Brettern erscheinen, und die Eltern, vor allem wohl die Mutter, setzten ihre Ehre darein, ihren Buben nicht vor anderen zurückstehen zu lassen.[2]) Das ist so einfach menschlich erklärbar, daß es weiterer Worte nicht bedarf.

Unter diesem Gesichtswinkel begreift man die Klage des braven Hildesheimers: „Zu diesem, Was gehet fur Vncost drauff? Da muß man newe scepter, newe Cronen, Fittiche, Schem, Mascaraden, larven haben. Da mußen die Elltern, Herren od. frawen große muhe haben, Ehe sie Ihnen die Kleid, die Ketten, vnt anderen Schmuck verschaffen. Da stehet man in steten Sorgen, Es werde etwas verlohren, genohmmen, verwahrloset, verderbt, geboget, besudelt, zubrochen, Ist eitel muhe vnt Arbeitt, die gantze Stadt wirdt Wach gemacht.“[3])

Die Kleider wurden eben vielfach nur geliehen, daher

---

[1]) Jundt S. 46. — Auffallen könnte, daß von 1566 her griechische Kleidung vorhanden war, nicht aber römische von den erwähnten Gerichtsverhandlungen, die doch zum Teile später fielen, wie das angeführte Beispiel von 1575 beweist. — 1570 denkt übrigens Jonas Bitner bei seiner Übersetzung der Menächmen des Plautus nicht an historisches Kostüm: v. 563: „Darzuo hat er auff dem paret Ein hüpschen kranz angenehet.“ s. Günther, Plautuserneuerungen S. 37. — Daß bei dem späten Frischlin Cäsar und Cicero im Julius redivivus als togati (I, Sz. 2) erscheinen, kann nicht mehr verwundern.

[2]) Ein Beispiel dafür aus Martin Grunewegs Chronik bei Bolte. Danziger Theater S. 12 f.

[3]) Gädertz a. a. O. S. 5.

die Sorge. Dieses Herleihen von Kleidern, die Spieler auszustatten, wovon wir schon einmal ein Beispiel aus Altenburg zu erwähnen hatten,[1]) hatte aber daneben die Wirkung, daß man eben nicht historische, sondern einfach Prunkkostüme zeitgenössischen Schnittes auf die Bühne brachte. Denn welchem Privatmanne kann man einen Fundus antiker Garderobe zumuten. Ein Herzog Maximilian von Bayern, der zur Weilheimer Passion von 1600 und 1615 die Kleider „genedigst heergeliehen",[2]) mag allenfalls von irgendwelchen Hoffesten oder ähnlichen Anlässen Derartiges gehabt haben; bei einem Privatmann aber dürfen wir dergleichen nicht suchen.

Hin und wieder unternahm wohl ein Schulpatron die Anschaffung oder Herrichtung einzelner Stücke, die minder leicht zu bekommen waren. Von Nordhausen haben wir das schon gehört, mit der Bestimmung, diese Anschaffungen den Spielern zur Aufbewahrung zu überlassen.[3]) In Rudolstadt wurden „von der Kirche Einkünften allerlei Masken und eine kleine Mahlzeit" zu einem Lustspiel „auf den Tag Greg orii" schon kurz nach der Reformation gegeben.[4]) Am ausführlichsten berichten aber wieder die Kellnerei-Register von St. Michaelis in Lüneburg; aus ihnen ergibt sich ein ziemlich vollständiges Bild der damals üblichen Requisiten; sie sollen darum, soweit sie einschlägig sind, hier ihre Stelle finden[5]):

1557. — ij marck Hanß koltenhoff vor ij scepter vnd ij flogel sampt X listen gemalt vnd vorguldet In der commedien dem Angelo Marnholte gemaket. 3. Martij betalt. (Angelus ist hier offenbar nicht Name, sondern Rollenangabe.)

1559. — j marck v ß iij ₰ vor tuych thor Comedien nodich gekofft 6. Februarij betalt. (Leider läßt sich nicht entscheiden, ob dies Tuch für Kleider oder zur Dekoration, als rückwärtiger Abschlußvorhang etwa, dienen sollte; das letztere ist wahrscheinlicher, da Kleider in diesen Rechnungen nur in besonderen Ausnahmefällen vorkommen.)

[1]) s. o. S. 37.

[2]) Vorrede des Verfassers Aelbl. Bibl. Reg. Monac. Cgm. 3163.

[3]) s. o. S. 67 f.

[4]) Anemüller, Dram. Aufführungen in den Schwarzburg-Rudolstädtischen Schulen 1882. S. 2.

[5]) Gädertz a. a. O. S. 59 ff.

1560. —i iij ß vor j krone tho renoverende. In der Comedien dem pluto. 5. Februarij.

x ß vor ij scepter vorsuluert vnnd vorguldet thor comedien 12. Februarij.

1572 wurde „de Comedien de divite et Lazaro“ gespielt; der Gabe von 3 Mark 14 ß an Konrektor und Kantor folgt eine ganze „Nota:

Dem Conrectori scholae nostrae maken laten tho behoff der knaben so ym spele mede weren ym vastelauende erstlich

xiij ß de flugelen der Engelen wedder vorniet vnd gulden flammen darvp gemaket
xiiij ß vor X gulden borden gemaket
iiij ß vor j swert vorsuluert
xiiij ß vor ein biscoppes hoet
viij ß vor ein bart vnd haer dar tho
v ß vor des dodes sin speet an tho strikende
v ß vor Lazarus syn kleet an tho strikende
ij ß vor j badehoet dar vp de hare gemaket
j ß vor saffran
j ß vor ripes flaß tho den haren
j ß vor goltfelle thom Crutze vor vp de sterne
ij ß vor dat makelon
ij ß vor des Engels swert.“

1573. — xvj ß vor dat doden kleet vnd de laruen
iiij ß dem snider dat kleet to makende
ij ß vor des Duuels laruen an tho strikende 13. Februarij.“

Wir sehen: Kronen, Zepter, Flügel, Waffen — alles möglichst vergoldet und versilbert. Kleider erscheinen nur für solche Personen, die passende zu ihrer Rolle in keiner Hausgarderobe finden konnten: Lazarus, dessen „an tho strikendes“ Kleid wohl jenes ist, das er in Abrahams Schoß als Seliger des Himmels zu tragen hat, wofür irdische Garderobe allerdings nicht ausreicht, und „dat doden kleet“, wobei leider der Titel des Stückes nicht genannt wird.[1]) Konrektor und Kan-

[1]) Vielleicht Kostüm des Todes? — Vorher kam „des dodes sin speet“ vor! Vgl. Macropedius, Personenverzeichnis zum Hecastus: Mors larva teterrima.

tor bekommen in diesem Jahre die Verehrung „alse se ene Comedien anrugteden“.[1])

Wir vermögen auch nicht, über die vestis scenica, die nach den Prologen in Melanchthons schola privata üblich war,[2]) nähere Angaben zu machen. Allzu historisch werden wir sie uns nicht vorstellen dürfen; wenn die Vertreter der Frauenrollen in weiblicher Kleidung erschienen, der Miles gloriosus durch Rüstung und Waffenstücke seinen Beruf markierte, so kann dies und Ähnliches auch schon als vestis scenica, ornatus scenicus passieren, zumal in einer Zeit, die wenig Ansprüche nach dieser Richtung machte. Der Gedanke liegt schließlich nicht ferne, daß Melanchthon, der die antiken Komödien weniger zu dem Zwecke aufführen ließ, philologische Wissenschaft als vielmehr Sittenlehren fürs Leben zu vermitteln, die Art und Weise ihrer Darstellung auch dem wirklichen Leben angenähert habe. Und das läßt sich mit dem zeitgenössischen Kostüm unstreitig leichter erreichen, als mit antiquarisch-archäologischen Versuchen, die bei der Beschränktheit der Mittel eben Versuche bleiben mußten.

> . . . imagines vitae omnium
> Pinguntur in Terentii Comoediis,
> Quae singulos, qualis deceat moderatio,
> Qualisve in actione dignitas, monent.

So heißt es in des Magister Philippus eigenem Prologe zum Phormio.[3]) Die imagines der Szene durften doch nicht allzu fremdartig sein, sollten sie als imagines vitae wirken.[4])

Ohne jedes Kostüm scheint man sich eine Aufführung doch nicht recht haben denken zu können. Auch in Württemberg war es Schulgebrauch, daß die Schüler „in gebühren-

---

[1]) Gädertz, Lüneburg zu den betreffenden Jahren.

[2]) s. o. S. 31.

[3]) a. a. O. S. 31.

[4]) Auch Joachim Greff, wenn er in seiner Aulularia-Vorrede spricht von „kleidern eines alten mannes / eines alten weibes / eines jungen gesellen / eines schönen jungen weibes / Weiter sind etliche gekleidet als knechte / mancher als ein König odder ein Keiser / vnd der gleichen“ — scheint nicht im entferntesten an historische Treue zu denken, zumal die so Gekleideten ausdrücklich als Beispiele für das Leben wirken sollen.

der Kleidung vor etlich Ratsherrn“ ihre lateinischen, vorzüglich Terenzianischen Komödien aufführten.[1])

Freilich kann in dem Beiwort „gebührend“ noch etwas anderes liegen, nämlich der Ausschluß aller „Ungebühr“.

Den Schülern machten die Aufführungen im Kostüm offenbar große Freude. Das sollten sie auch; denn man bezweckte ja damit, ihnen nicht nur die Sprachstudien angenehm zu machen, sondern auch die Schulzucht zu stärken. Die Brieger Schulordnung von 1581 wollte sie darum als Feiertagsbeschäftigung geübt wissen, um „den Schülern schädliche Gelegenheiten zum Herumschweifen und Unfug vorwegzunehmen“.[2]) Daß sie zu diesem Zwecke nicht nur als Sprachübungen brauchbar waren, versteht sich; die Kostüme, eine halbe Konzession an die sonst verbotene Fastnachtsmummerei, liehen ihnen den nötigen Reiz.

Aber etwas bedenklich scheinen die gestrengen ludimoderatores doch geworden zu sein, da sie sahen, wie verständnisinnig die geweckte Jugend sich die Lustbarkeit zunutze zu machen wußte. Daß sie auch hier nicht immer Tugend hatte, deutet leise und milde nach seiner Art schon Magister Philippus an, wenn er seinen Phormio-Prolog, wie folgt, beginnt:

Nobis salutem noster hic optat chorus,
Qui veste quamvis scenica in theatrum venit,
Mentes tamen moresque castos et pios
Retinet, Deumque vult iocis et seriis
Adesse.

Manchmal mag das junge Volk, das auf Maskenfreiheit pochte, den würdigen, ehrbaren Herren vielleicht ein wenig gottvergessen vorgekommen sein. Den Narren in Nordhausen wäre Enthaltsamkeit von allem Mutwillen kaum so „hart eingebunden“ worden, wenn man nicht Proben von derartigen Leistungen gehabt hätte.[3])

---

[1]) Pfaff, Versuch einer Gesch. des gelehrten Unterrichtswesens in Württemberg S. 57.

[2]) Vgl. Zs. f. d. Harzverein I, 1, S. 84, Note 3.

[3]) Schon in einem Ulmer Ratsprotokoll von 1528 wird dem lateinischen Schulmeister „sich in den heiligen Sprachen hebräisch, lateinisch und griechisch hören zu lassen“, „ungeachtet sie sich mit Bärten ein wenig entstellt, vergönnt“. Schön im Diözesan-Archiv f. Schwaben, 17. Jg., S. 62.

So erklären sich die späteren Verbote der Kostümierung, die allerdings das Kind mit dem Bade ausschütteten. Anderswo begnügte man sich, Ausschreitungen zu verhüten, und war damit zufrieden, daß dies Mittel die Schüler eifrig machte, namentlich das Latein der Komödien willig zu lernen. Neben Nordhausen finden wir in einem Königsberger Visitationsbescheide vom Jahre 1585 tadelnde Worte: „Für allen Dingen aber soll der Überfluß an Teufel und Narren, sonderlich aber die gar abscheulichen, häßlichen und erschrecklichen Larven, auch schandbare Possen gänzlichen abgeschaffet und sowohl dem actori als sonsten männiglich sich mit dergleichen bei Strafe nicht finden zu lassen ernstlich eingebunden und befohlen werden, darauf sonderlich die Bürgermeister in den Städten Achtung und Aufsicht haben sollen.“ [1])

Hier ist eine gewisse Annäherung an das Volksschauspiel unverkennbar; doch beruhte sie nicht auf bewußtem Übergreifen aus einem Gebiete in das andere, sondern lediglich auf der gleichen Wurzel, der Mummerei, die dennoch beim Schuldrama nie die Bedeutung erreichte, die sie bei der Volksbühne hatte.

Für eine Aufführung dieser letzteren hält Adam Puschmann den Aufzug der kostümierten Spieler für sehr wichtig oder vielmehr für selbstverständlich. Er gibt deshalb in den seinem Patriarchenstücke angehängten dramaturgischen Notizen ausdrückliche Anweisung dahin, daß, im Falle mehrere Rollen von einer Person dargestellt werden, dennoch die Kostüme aller Rollen, nötigenfalls von Nichtspielern getragen, in jenem Aufzuge vertreten sein müssen.

Bei Schulaufführungen ist uns ein solcher Aufzug nicht entgegengetreten; er wurde wohl auch nicht gerne gesehen, da er jedenfalls noch mehr Gelegenheit zu ausgelassenen Streichen bot, als die Aufführung unter des gestrengen Rektors Leitung. Die Nördlinger Schulmeister erklären sich denn auch am 7. Februar 1599 bereit: „. . . wir wöllen kheine person inn kleidern vber die gaßen gehen (lassen), sonnder jre kleider auff das Haus ordnen, auch aine nach der annderen alls wenn sie die comedj besichtig wolten, hinauff gehen vnnd sich droben

[1]) Hollack und Tromnau a. a. O. S. 64.

bekleiden lassen, damit khein lauffen auff den gaßen darauß entstanden möchte."[1]) Bei den in Nördlingen nicht seltenen Aufführungen in Privathäusern hatte das doppelte Bedeutung.

Kostüme also waren bei den Schulaufführungen, soweit sie mehr oder minder öffentlich, d. h. mehr als bloße Deklamation zu Übungszwecken im Schulzimmer waren, die Regel. Sie waren auf Prunk und Schau berechnet, ohne — Straßburg ausgenommen — historische Richtigkeit anzustreben.

Bei biblischen Stücken konnte natürlich hier so wenig wie von seiten der zeitgenössischen Maler das traditionelle Kostüm der Hauptpersonen umgangen werden. Das klingt, um nur ein Beispiel anzuführen, deutlich heraus, wenn in den eingehenden Bestimmungen über Kostüm und Requisiten zu der handschriftlich in der Münchener Staatsbibliothek erhaltenen „Tragedia von der Schöpfung, Fall vnnd austreibung Ade auß dem paradeiß . . ."[2]) zu lesen ist: „Maria gekhlaidt in Jren gewonlichen khlaidern." Auch das „Juden hietl", das Noe neben anderen, besonders genannten Dingen zugesprochen wird, war offenbar von bekannter Form und bedurfte näherer Beschreibung nicht. Das Stück ist freilich kein Schuldrama, obwohl die Rollen der braven und bösen Kinder Evas mit Knaben besetzt waren, sondern steht durchaus auf dem Prinzip der Passionsbühne; aber gerade für das biblische Kostüm hatten die Bürger wie die Schüler so ziemlich die gleichen Quellen, aus denen sie die Gewänder — pumpten.

§ 6.

Dürftigkeit der Gesamtausstattung unter dem Drucke der Geldverhältnisse.

Eine Einnahmequelle für die Schulmeister, zum Teile auch für die Schüler zu sein, das war der niederste Zweck der Schulaufführungen. Manchmal kommt es einem wirklich sordidum et illiberale vor, wenn man liest, mit welcher Ungeniertheit die Herren Rektoren das aussprachen.

---

[1]) A. f. Lg. XIII, S. 63.

[2]) Cgm. 3635 — auch bei Hampe erwähnt.

Aber wir haben leicht reden. Leben will schließlich jedermann; und so sucht er eben Einnahmequellen, wo er sie findet. Wenn wir Lehrgehälter von 20, 40, 50 Gulden im Jahr verzeichnet finden, so begreifen wir gerne, daß trotz des viel höheren Geldwertes jener Zeit damit für einen Familienvater nicht auszukommen war. Gehälter von 60—80 Gulden für den Rektor waren nur in Städten zu finden, wo der E. Rat sehr viel für seine Schule tat.[1]) Die Schulgelder, die dem Lehrer „folgten", kamen auch recht unregelmäßig ein, waren gering und schrumpften durch das ausgedehnte Institut der pauperes noch mehr zusammen. Es ist zwar ein schöner Zug jenes Jahrhunderts, daß es auch dem Mittellosen in weit ausgedehnterem Maße, als dies heute möglich ist, den Zugang zu gelehrter Bildung erschloß; aber die Lehrer mögen oft genug geseufzt haben unter dem Drucke der so vermehrten Arbeit, die nicht entlohnt wurde. Klagen über des Standes Beschwerden sind häufig und bekannt genug; hier genügt ein flüchtiger Hinweis darauf, um anzudeuten, daß man es den Lehrern nicht übel deuten darf, wenn sie durch Aufführung von Komödien ihr Einkommen aufzubessern suchten.

Es ist von Interesse, über die Höhe dieser Einnahmen einige Klarheit zu gewinnen.

Am bequemsten war es für die Rektoren sicherlich, wenn sie von ihrem Schulpatrone, sei dies nun der Hochwohlweise Rat oder irgend ein fürstlicher Herr, eine runde Summe als „Verehrung" erhielten. Ein Beispiel dafür lernten wir schon in Zwickau unter dem Rektor Plateanus und dem Konrektor Paul Rebhun kennen;[2]) ersterer erhielt vier, letzterer drei Gulden vom Rate. Auch ein Nördlinger Fall, wo die Ver-

[1]) Näheres über Lehrergehälter u. a. bei Bartusch, Die Annaberger Lateinschule S. 73 ff. Man darf aber nicht übersehen, daß diese Schule zu den blühenden gehörte; nicht überall war das Einkommen wie hier. In Halberstadt z. B. erhielt 1564 der Schulmeister 30 fl., der Kantor 20, ein Baccalaureus 9 — dazu alle drei „bei etlichen Bürgern freien Tisch". Geschichtsquellen der Prov. Sachsen XII, 48. An der anderen Schule (Martini) waren die Besoldungen höher. Ebenda 36 und 38 fl. In Borna erhielt der Schulmeister 1533 außer Getreide und Holz 25 fl., 1559 schon 50 fl. Wenck a. a. O. S. 36.

[2]) s. o. S. 31.

ehrung aber nur 1 Gulden betrug, wurde bereits erwähnt.[1]) Das ist bedeutend weniger. Auch in Zwickau waren die Beträge nicht immer gleich hoch. Das „Chammer buch“ von Michaelis 1548/49 S. 53 enthält die Eintragung „Sonnabends Matthiä xlviij gr. dem schulmeister geben als die knaben die historiam vom verlornen sohne agirt haben.“[2])

Eine handschriftliche Chronik von Königsee in Schwarzburg-Rudolstädtischem Gebiete verzeichnet für die Jahre 1557, 1558 und 1603 Verehrungen in der Höhe von 3 ß (Schilling), 4 ß 10 Gr. 1 Pf. und endlich 3 ß 10 Gr. — also auch nicht allzu hoch.[3])

Auch von Pirna haben wir die bezüglichen Aufzeichnungen ziemlich vollständig. Die Einträge in den Kammerrechnungen für das Rechnungsjahr 1535/1536 (Walpurgis war hier der Rechnungsabschluß) enthalten folgende Verehrungen:

„24 gr dem Baccalaureo geschenkt, daß er mit den Knaben ein deutsche Comedia Invocavit gespielet.

1 ß 24 gr den zweien (wohl, wie es gleich weiter heißt: dem schulmeister und Baccalaureo) Verehrunge, daß sie den Joseph gespielet haben. (Wohl den des Crocus, zumal Pirna damals noch katholisch war.)

24 gr dem Schulmeister und Baccalaureo verehret, als man die Comoedia hat reppetiret Burchardi (11. Oktober).

1 fl dem Schulmeister und Baccal. [und] Kantor von einer Comedy vom verlorenen Sohn.“ —

Bürger, die gleichfalls „ein Spiel vom verlorenen Sohn angericht“, erhielten auf Befehl des Bürgermeisters ebenso wie die Lehrer die üblichen 24 Groschen.[4]) Die nämliche Summe kehrt im folgenden Jahre wieder:

„24 gr dem Schulmeister zu einer Verehrung, daß er zwu Komedi mit den Knaben angerichtet;

24 gr dem Baccalaureo auch zur Verehrung.“

Der gewährte Satz war also hier ziemlich stabil; daß er

---

[1]) s. o. S. 29.

[2]) s. Fabian in den Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau. Heft II, S. 11, Fußnote.

[3]) Anemüller a. a. O.

[4]) Beiträge zur sächs. Kirchengeschichte 8. Heft, S. 245.

durch seine Höhe die Schulmeister übermütig zu machen geeignet gewesen, wird man nicht behaupten wollen.

Trommler spricht in seinen Analecta quaedam literaria historiae lycei Nivemontani inservientia[1]) wohl im richtigen Diminutiv, wenn er berichtet, daß der Senatus dem in Abfassung und Aufführungen von Tragödien fleißigen Rektor Forster pecuniae summulam decretiert habe consilio hoc, vt earumdem auctor, sunt verba decreti, Senatus erga se benevolentiae haberet pignus nec aliorsum se posthac conferret, sed hic semper maneret. Forster verließ übrigens 1603 dennoch Schneeberg; ob ihn eine Summa statt der Summula festgehalten hätte, ist hier nicht zu entscheiden; wahrscheinlich nicht. Denn er wurde Prediger in Zeitz; besonders wichtige, gut bedachte Schulen, wie in Sachsen etwa Zwickau, Görlitz, Zittau, ausgenommen, galten eben die Lehrstellen meist als Durchgangsposten zum kirchlichen Amte. Wenn aber, um beim Schneeberger Beispiele zu bleiben, selbst des Großgünstigen Rates benevolentia sich nicht über eine summula hinaus aufzuschwingen vermochte, wie mag es erst gewesen sein, wo dies Wohlwollen fehlte?

Etwas besser scheint es gewesen zu sein, wo nicht der Rat, der doch schließlich aus Spießbürgern bestand, sondern andere Patrone, Fürstlichkeiten u. s. w. dem Lehrer gegenüberstanden.

In Wernigerode war man von seiten der gräflichen Herrschaft zwar auch nicht zu freigebig. Die herrschaftliche Amtsrechnung dort erzählt uns unter dem 7. September 1539:

„Vßgab vf beuehl meiner gnedigen hern vnd yrer gnad Reten:

Vf beuehl m. g. hern dem Schulmeister, als er mit den Knaben vor beiden grafen wulfgang vnd henrichen den Latinischen Josepf gespilt vnd figuret hat, zu tringgelt geben dominica post egidij 1 gulden.“[2])

Da dies aber ausdrücklich nur als „tringgelt“ bezeichnet wird, wollen wir hoffen, daß die Grafen sonst gut für den Schulmeister sorgten.

---

[1]) S. IX.

[2]) Zs. d. Harzvereins 1868, 1. Jg., 1. Heft, S. 83.

Nicht lumpen ließ sich in dieser Beziehung das mehrerwähnte Michaeliskloster in Lüneburg, das sich auch, nachdem seine Insassen protestantisch geworden, merkwürdig lange als Kommunität erhalten zu haben scheint.[1]) Die erste Aufzeichnung dieser Art in seinen „Kellnerei-Registern“ findet sich im Jahre 1557:

„iiij marck xiiij ß In ij daleren dem Conrectori vnnd Cantori scholae nostrae pro commedia recitata In Dominica Esto mihi.“

Je „iij marck dranckgelt“ erhalten die beiden Lehrer in den drei folgenden Jahren „recitata comedia“ und „ex parte actae comediae“. 1558 wurde die gleiche Summe von „iij marck viginti Juuenibus, absque nostris Nouitijs, cuilibet duos solidos (dedi), eodem tempore“ ausbezahlt, also jedenfalls den Spielern.

1568 und 1569 kehrt die höhere Summe von 3 marck 14 ß wieder „na vthrechtinge der Comedien“; wiederum ein kleines Steigen bringt das Jahr 1571:

„iij marck xv ß Conrectorj alse he de Commedien anrichtede von der susannen, an dren marckstucken“.

„ij marck x ß Cantorj nostrae scolae an ij marckstucken 28. Februarij.“

1572 kehrt die alte Summe von 3 marck 14 ß für beide Lehrer zusammen wieder, die im folgenden Jahre auf 4 marck steigt. Dann tritt eine große Pause ein, erst 1579 erhält der Konrektor allein 2 Mark, 1583 aber 24 Schillinge; was er für eine Krone zur Komödie aus eigener Tasche ausgelegt, wird ihm ersetzt.

1587 werden die spielenden Schüler bedacht:

„2 ℳ 1 ß In Einen Taler, den Scholerß vth vnser Scholen gegeuen, so vergangen vastelauend eine Comedie agereden, durch beuelich deß priorß 22. Martij.“

Nicht ganz klar läßt der Eintrag vom Jahre 1593 ersehen, ob Lehrer oder Schüler als Empfänger gemeint sind; vielleicht beide zusammen:

„10 ℳ An 5 Taler den Rimerß vth vnser Scholen ge-

[1]) 1532 erhielt es in Herbord von Holle seinen ersten lutherischen Abt. (Gebhardi, Kurze Gesch. des Klosters St. Michael in Lüneburg. Celle 1857.)

geuen, so vp dem Core In Ceigenwertigket deß Abts vnd deß ganzen Conuents agereten Eine Comedie von dem Ridder autore Frederico Dedekindo, hir tho hefft der Abt auch 5 taler gegeuen, vnd hebben also dei agirten 10 taler bekummen. Actum 13. Feb: Ao 93."

Je sechs Taler erhielt der Konrektor in den Jahren 1596 und 1601 „non pro debito sed pro dono", wie im zweiten Falle ausdrücklich vermerkt ist. Der damalige Registerführer war überhaupt ein genauer Herr; auch bei der gleichzeitigen Gabe von „4 ℳ 2 ß an 2 Talern" an die „Jungen so in der Comedie mit gewesen voreret" fügt er hinzu: „nicht zu uersupen sundern ihre studia zu befordern".[1])

Ob seine Bemerkung etwas gefruchtet? — Vielleicht so wenig wie im ersten Falle; denn die Verehrung an Konrektor und Kantor wurde wirklich zu einem moralischen debitum, das — meist in der Höhe von 10 und 5 Mark, auch 5 und 3 Taler (1607) — regelmäßig wiederkehrte, auch wenn gar nicht gespielt wurde, wie im genannten Jahre 1607. Die Verehrung aus Anlaß der Fastnachtskomödie war zu einem festen Bestandteile des Gehaltes geworden. Das war hier vielleicht noch leichter möglich als anderswo, da die Lehrer es nicht nötig hatten, aus dieser Einnahme irgend welche Kosten der Aufführung zu bestreiten. Ähnliche Praxis herrschte in Danzig, wie wenigstens vom Jahre 1595 ausdrücklich bezeugt ist.[2])

Spielte man vor Fürstlichkeiten, so konnte man denen natürlich nicht die Rechnung für die Unkosten auf Requisiten, Kostüme etc. präsentieren. Aber die Herren wußten schon selber, was ihre Pflicht war; und wir finden denn auch in solchen Fällen die höchsten „Verehrungen" verzeichnet.

Sehr schwankend sind die Summen, die der preußische Markgraf Albrecht aus seiner Rentkammer den Königsberger Rektoren auszahlen ließ. Wir finden $1\,^1/_2$ bis 10 Mark, einmal ausnahmsweise sogar 30 Mark verzeichnet.[3]) Ob lediglich fürstliche Laune die Höhe der Summe bestimmte oder auf die

[1]) Alles nach Gädertz a. a. O. Lüneburg zu den betr. Jahren.
[2]) Bolte, Das Danziger Theater S. XX.
[3]) Hagen, Gesch. des Theaters in Preußen S. 25.

aufgewandte Mühe und Kosten Rücksicht genommen wurde, läßt sich nicht genau sagen.

Für letztere Annahme spricht die Tatsache, daß in den Jahren 1563 und 64 dem Verfasser und Spielleiter des Hecastus, den die Rektoren in verschiedenen selbständigen Bearbeitungen aufführten, jeweils 15 Mark zugewiesen wurden, für die Aufführung allein im letzteren Jahre einmal nur 6 Mark.[1]) Den Dichtersold haben die betreffenden Schulmeister ganz gewiß nicht auf Ausstattung der Spielenden wieder verausgabt, und von der Verehrung für die Aufführung selber auch so wenig wie möglich. Hier in Königsberg war es ja, wo die lateinischen Schulmeister gegen die Konkurrenz ihrer deutschen Kollegen protestierten mit der Begründung, daß ihnen die Einnahme aus der Actio Comoediarum „für eine Hilfe der Unterhaltung gerechnet" werde.[2]) Die sich zu schmälern, haben sie sich natürlich gehütet.

Zudem mußten sie von den fürstlichen Gaben sicherlich einen Teil den Spielern abgeben, die sie auch bei guter Laune erhalten mußten.

In Schwerin wurden laut Ausgaberegister des Herzogs Johann Albrecht vom Jahre 1557 geradezu „10 Thaler denn Schülern so die Comedien gespilet" gegeben (25. Februar); vier Jahre später, 1561, heißt es dagegen, daß den 20. Februar (Fastnachtszeit) „den Schulmeistern zu Swerin vonn wegen der agirten Comedien von dem Tobia 25 ß 20 ßl vorehrt" wurden.[3])

Irgend welche Andeutung, daß — ähnlich wie in Lüneburg das Michaeliskloster oder in Straßburg der Rat der Stadt — der Fürst, dem zu Ehren man spielte, die Kosten der Aufführung getragen habe, ist für die erwähnten Fälle nicht zu finden. Wir kennen eigentlich dem Schuldrama gegenüber nur einen Fall dieser Art, den Joachim Greff in der Widmung seines Abraham an Kurfürst Johann Friedrich erwähnt, der verschiedene Dramen „zu agieren mit sonderlicher Unkost

[1]) Hagen a. a. O. S. 31 f.
[2]) s. o. S. 15.
[3]) Jb. f. mecklbg. Gesch. a. a. O.

bestellet und befohlen, nachher auch gnädiglich angehört und angesehen (das „Hören“ steht wieder voran!), letzlich aufs allerfürstlichste die Actores verehret und begabet habe.“ [1]) Das ist aber offenbar ein Ausnahmefall. Für gewöhnlich ließen sich die Herren vor dem Spiele nicht weiter behelligen, als daß sie gnädigst geruhten, ihr Erscheinen allerhuldvollst zuzusagen oder die Spieler herablassend auf ihr Schloß kommen zu lassen. Bei den genannten Aufführungen vor Johann Friedrich ist leider über die Örtlichkeit gar nichts gesagt. [2]) Die in Königsberg fanden sicher, die in Schwerin wahrscheinlich auf dem Schlosse statt, was den äußeren Apparat auf Kostümierung einschränkt. [3])

[1]) Hier zunächst zitiert nach Holstein, Reformation S. 81, wo die alte Orthographie aufgegeben ist. Im Originale hat die Stelle, die zugleich ein prächtiges Beispiel für den Ton ist, den man dem fürstlichen Patron gegenüber anschlug, folgende Gestalt:

„Solchs alles Gnedigster Churfurst vnd Herre / Nach dem ichs vorwar E. C. G. wider zu keiner liebkosung oder einiger heuchley gered haben wil / doch derhalben E. C. G. Hochlöblichs Christlichs vnd Fürstlichs lobs vnd preis nicht verschweigen kan noch mag / Darümb das man vnrecht thut / so man tugent nicht belohnet / Das ist / so ein gut gerücht von dem ders wirdig ist / nicht gesaget vnd nicht in aller welt ausgebreitet / Auch widerümb schande / sunde vnd bosheit nicht gestrafft vnd gescholten wird. Dem nach / hab ich auffs vnterthenigst / diese meine Action E. C. G. zugeschrieben / dann nicht allein mir / sondern jdermeniglich künd vnd wolbewust / das E. C. G. sonderlich grossen lust / vnd gnedigen gefallen tragen / an solchen vnd dergleichen / sonderlich geistlichen spielen vnd solchen Actionibus / die was trefflichs in sich begreiffen.

Wie denn E. C. G. in nehst verschinnen iaren neulich / die Tragoedien des heiligen Merterers Sanct Johannis Huß / Dergleighen des buchs Judith / auch zuuor das spil von Ertzvater Jacob vñ seiner zwelff sone / vnd andere mehr / zu Agiren mit sonderlicher vnkost bestellet vnd beuolen / hernach gnediglich angehort vnd angesehen / Letzlich auffs aller Furstlichst die Actores verehret vnd begabet haben / Bin ich der wegen / gegen E. C. G. tröstlichs verhoffens / neben meinem allerdemütigsten / vnterthenigsten bitten vñ flehen / E. C. G. werden vnd wollen diese drey Historias / von mir E. C. G. armen vnd gehorsamen vnterthan / als mein Gnedigster Landesfürst vnd Erbherr gnediglich annemen.“

[2]) Allerdings ist die Vorrede bez. Widmung aus Wittenberg datiert, aber der Kurfürst residierte in Torgau.

[3]) In der Widmung zur Übersetzung seiner Aulularia erweckt der nämliche Greff keinen hohen Begriff von den Unkosten einer solchen Aufführung, wenn er das Wort auf sie anwendet: Was nichts kost, das gilt nichts.

Selbstverständlich ist, daß bei solchen Aufführungen vor hohen Herrschaften von Eintrittsgeldern keine Rede sein kann. Wahrscheinlich waren die aber überhaupt nur dort vorhanden, wo es keine Verehrung gab.

In Ulm, wo in den Ratsprotokollen immer und immer wieder vom Eintrittsgelde die Rede ist,[1]) liest man nichts von Verehrungen. Anderswo, wie in Nördlingen, war die Verehrung nur bei besonderer Ratskomödie üblich. Trautmann sagt, daß bei solchen die Ratsherrn, „dern weib, kindlin vnd zugeherigen", überhaupt geladene Personen Freiplätze hatten, die übrigen Besucher Eintrittsgelder zahlten.[2]) Es läßt sich denken, daß sich der Kreis jener „zugeherigen" bei solchen Gelegenheiten bedeutend erweiterte,[3]) und der Ertrag der Eintrittsgelder in solchen Fällen kein hoher war. Die Verehrung war sicher auch nicht bedeutend — ein Gulden wird einmal in Nördlingen erwähnt[4]) — so mußten den Spielleitern solche Aufführungen, bei denen jeder Zuschauer seinen Pfennig oder Kreuzer zu erlegen hatte, ganz entschieden lieber sein. Denn sie erhofften, wenn nicht von einer, so doch von wiederholten Aufführungen beträchtlichere Erträge. Zehn Gulden Hauszins und fünfzehn Gulden Holzgeld möchte in Nördlingen einer aus dem Verdienst aus den Aufführungen bezahlen können.[5])

Der Andrang war ja sicherlich oft recht groß. In jenem mehrerwähnten Hildesheimer Tagebuche wird behauptet: „Es sehen ia alzeit 1000. 1500. 2000 menschen d. Comoedi zu", und auch ausdrücklich bemerkt, daß man „zuzusehen etwas geben" müsse. Aber der ehrenfeste Bürger sagt das in einer Polemik gegen die Aufführungen überhaupt. Er möchte nachweisen, wie viel Geld infolge versäumter Arbeit und entgangenen Verdienstes durch einen solchen Theater-Nachmittag verloren gehe; da wird es ihm auf ein Nullchen eben nicht angekommen sein. Hätten so viele Leute ihr Eintrittsgeld

[1]) Schön a. a. O.

[2]) A. f. Lg. XIII, S. 63.

[3]) Eine gewisse Indignation über solche Dinge klingt aus dem erwähnten Tagebuche aus Hildesheim wieder. s. o. S. 62.

[4]) s. o. S. 29.

[5]) A. f. Lg. XIII, S. 53.

gezahlt, würde der Rektor kaum aus Wut über die ihm zu geringe Einnahme am Ende sein Weib geprügelt haben, wie der gute Herr in einem Zuge berichtet.[1]) Wenn also wirklich die Zahlen der Besucher richtig sind, so müssen wir annehmen, daß schon unsere Vorfahren von der Einrichtung des Zaunbillets hoch entwickelte Begriffe hatten. Daß man auch „im Auf- und Abgehen auf den Straßen" die Komödie mitunter ansah, ist dem Tagebuchschreiber ohnehin bekannt.

Bestimmte Berichte über die Höhe der Einnahmen sind von den späteren Berufsschauspielern, z. B. aus Nürnberg, mehrfach erhalten; von Schulaufführungen ist uns wenigstens ein einziger Eall bekannt, der auch schon dem beginnenden 17. Jahrhundert angehört, aber wohl einen Rückschluß erlaubt.

Die schon erwähnte handschriftliche Chronik von Windsheim berichtet nämlich, wie folgt:

„5. März 1618. Anheute Vormittag in öffentlicher Predigt hat Ern Magister Eckardus unserer Stadt Windsheim den unabwendlichen Untergang, a dato dieses binnen acht Monaten angekündet, wegen der auf heiliger Schulstätte aufgeführten abscheulichen, abgöttischen, heidnischen, unchristlichen, ärgerlichen, schändlichen Spectakel-, Comödien-, Tragödien-, Larven-, Faßnachts-, Narren- und Götzenspielen. Gott erbarme sich unserer armen Stadt und gehe nicht in's Gericht mit unserem Hrn Rectoren Schumbergio, dem wir alle diese weltlichen Scandala und Phantasmata zu verdanken haben." (Vgl. Stahr, Beitr. z. Kirchgesch. v. W. 5. Stück 1804.)

„1619. Interitus allhießiger Stadt scheint durch Gottes Barmherzigkeit noch procastiniret (sic!) worden zu sein; dafür hat denn auch unser Herr Rector Christophorus Cellarius statt heidnisch weltlicher, uns mit christlich geistlichen Schauspielen erbaut, und zwar mit einem lateinischen, betittelt ‚Triumphus Redemtoris', welches der Kassa 5 *fl.* 58 Kr. 3 Hllr ertragen, und dann einem deutschen, betitelt ‚Der alte und der junge Tobias', wovon die Einnahme 4 *fl.* 23. Kr. 1 Heller gewesen."[2])

Ob man nun annehmen will, daß die geistlichen Schau-

[1]) s. o. S. 14.

[2]) Lit. Konversationsblatt vom 7. Februar 1826, No. 32.

spiele wenig Leute anlockten und der Chronist dann um deswillen die Einnahme genau verzeichnete, weil sie ihm besonders gering vorkam, oder daß sie ihm merkwürdig hoch erschien, weil die stillvergnügte Opposition gegen den fulminanten Propheten auf der Kanzel, die bei dem Berichte an allen Enden hervorguckt, recht viele Leute zu den Schauspielen trieb, muß dahingestellt bleiben. Wir haben kein Vergleichsmaterial. Im Falle sie zu gering ausfiel, wäre eine Beifügung, die des Rektors Unzufriedenheit aussprach, immerhin naheliegend gewesen, während so die Summen selbst wie ein gegen den Prediger ausgespielter Trumpf erscheinen, der ohne weitere Erklärung durch sich selber hinreichend wirkt.

Gar zu groß werden die Schwankungen jedenfalls nicht anzunehmen sein, da die Aufführungen doch so ziemlich immer das nämliche Publikum hatten; jedenfalls waren sie ein paar Jahrzehnte früher nicht ertragreicher, da die Eintrittsgelder wohl niemals sanken, sondern durch Bemühung der Rektoren überall steigende Tendenz bewiesen. Nehmen wir die genannten Summen einmal als beiläufigen Durchschnitt an, so ist klar, daß von ihnen der betreffende Rektor keinen nennenswerten Bühnenapparat bestreiten konnte, wenn er für seine und seiner Familie Bedürfnisse etwas Bares erübrigen wollte.

Bei einem Pfennig Eintrittsgeld pro Person, wie in Ulm mehrfach vorgeschrieben wurde,[1]) lassen sich keine Reichtümer zusammenbringen. Und bei einem halben Kreuzer, der einmal (1593) in Regensburg als höchster Satz vom Rate dekretiert wurde,[2]) oder „1 gh“, den Herr Oppermann in Hildesheim für die Person zahlte,[3]) liegen die Verhältnisse auch nicht viel anders.

Wenn man noch abrechnet, daß der Rektor in vielen Fällen moralisch gezwungen war, den armen Schülern, die mitwirkten, Anteil an den Einnahmen zu geben, so schrumpft das „Betriebskapital“ noch besser zusammen.

In einzelnen Fällen wurden wohl auch die Schüler selber

---

[1]) s. o. S. 14.

[2]) Wild, Schauspiele in Regensburg. (Verhandlungen des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Bd. 53, 1901.) S. 17.

[3]) s. o. S. 62.

zu Leistungen beigezogen. Von Saalfeld ist es bezeugt; ob es indes „öfters“ geschehen, wie Raché aus diesem einen Fall erschließt, wagen wir nicht zu behaupten. Die Erfahrungen waren jedenfalls nicht die besten. 2 *fl.* 9 Groschen brachten dort die Schüler der beiden Oberklassen 1591 zur Herstellung des Theaters auf, so daß der Rektor Kloß in einem Briefe an den Rat bitter klagt, davon seien „noch nicht einmal die Nägel bezahlt, die fehlenden und die Bretter habe er selber kaufen müssen“.[1]) Die Bühne resp. das Podium — denn nur von Nägeln und Brettern ist die Rede — muß übrigens von ziemlicher Ausdehnung gewesen sein, wenn sie für etwa 3 Gulden Nägel erforderte; das war eine Summe, von der unter Umständen eine ganze Familie einen Monat leben konnte.

Die Spekulation auf die finanzielle Hilfe der Schüler war allerdings eine verfehlte; denn diese wollten ja selber verdienen und mußten zudem auch selber für ihr Kostüm sorgen, was allerdings zumeist auf dem Wege kostenlosen Entleihens geschah.

Daß sie aus den Aufführungen Nutzen ziehen wollten und sollten, beweisen nicht nur Bestimmungen von Schulordnungen, die ihre Rechte sicherten,[2]) sondern auch überlieferte Tatsachen. So wird von Schöpper in Dortmund berichtet, daß er zwei seiner Stücke ausdrücklich für seine Privatschüler verfaßte, bei deren Aufführungen Schüsseln zu freiwilligen Gaben aufgestellt wurden, deren Inhalt den Spielern zufiel.

Silberne Schalen, die in Breslau vor dem Eingange zum Theater aufgestellt waren und zuweilen fünfhundert Taler enthalten haben „sollen“, erwähnt Raché[3]) nach Devrient. Uns kommt schon das Edelmetall der Schalen verdächtig vor.

Jedenfalls aber wollte man verdienen und immer wieder verdienen durch die Komödien, wollte viel einnehmen und jammerte über jede Ausgabe. Selbst in Straßburg, wo doch die Gehälter der Professoren nicht schlecht waren, wehrte man sich aufs entschiedenste, auch nur einen Pfennig der einge-

---

[1]) Raché a. a. O. S. 29. — Nach dem Saalfelder Progr. von 1864: Die Schulkomödie in Saalfeld von Dr. R. Richter, S. 11 f. — Es scheint, daß hier Eintrittsgeld üblich war; aber ganz klar ist die Sache nicht.

[2]) s. o. S. 14.

[3]) a. a. O.

gangenen Verehrungen auf das Theater selber zu verwenden. Die gehörten, wie Rektor Marbach schreibt, „denjenigen Personen so mit solcher Action bemühet gewäsen". Für die Kosten mußte anderweitig gesorgt werden; die Spielleiter hüteten sich, Ausgaben zu machen, und zwar anderswo noch mehr, wo sie eben auch noch mehr auf dies Einkommen angewiesen waren: primum vivere ist eine alte Wahrheit. Die ganze Dürftigkeit der äußeren Ausstattung, allenfalls mit Ausnahme der meist geliehenen Kostüme, tritt uns aus diesen Geldsackbetrachtungen deutlich entgegen.

Jedenfalls begreift man nach all dem, daß die Kostenfrage eine wichtige Rolle spielte — zog doch auch Rektor Lang in Memmingen, wie er selber an Frischlin schrieb, dessen Susanna der Rebecca zu Aufführungszwecken vor, obwohl er beide mit seinen Schülern gelesen, „cum Susanna minores quam Rebecca sumptus requirere videatur".[1])

Am ausführlichsten, um noch einmal alles zusammenzufassen, spricht sich von den Zeitgenossen Joachim Greff über diesen Punkt aus im schon erwähnten Widmungsbriefe zu seiner Übersetzung der Plautinischen Aulularia:

„Vnd ob wol nu der gemeine man/ ia jr fast wenig/ solche Comedias vnd Spectakel dieser meinung lesen vnd anhören/ als seien solche Comedien vns zu gut geschrieben vnd angericht/ ia sie wissen wol gar nichts darumb/ welchs auch derhalben so viel deste erger ist/ So wil ich doch freylich ungezweiuelt wol achten/ wo man auch zu weilen den jhenigen/ die solche Comedias vnd Spectakel anrichten/ jre mühe (wie billich) ein wenig als der stadlicher ergetzete/ vnd so sich die jhenigen den es gebürt/ mit grösserer dankbarkeit gegen solche Histriones finden liessen/ auch die rechte meinung/ warumb solchs alles zugericht wurde/ besser zu hertzen fasseten/ vnd sich dem selbigen nach gemes hielten/ Es würde sich der grobe leie/ der gemeine man auch wol besser jnn die sache schicken/ sich bessern/ auch höher vnde grösser solche Spectakel achten vnd halten/ denn sie bisher geachtet sind.

Man liesst bey den Scribenten/ das ein mal fur die

[1]) Der Brief ist der Rebecca Frischlins vorgedruckt.

einige Comediam Therentij / fur den Eunuchum / fast bey die zwey hundert kronen sey gegeben vnd geschenket worden / ausgenomen alle andere vnkoste / damit die Comedi on zweiuel auffs aller herlichste angericht gewesen / vnd dem volck zu ehren vnd zu gefallen agirt ist worden. Bey den Heiden hatte jederman lust dazu / auch nicht vnbillich / Sie wusten / was sie widder fur nutz daraus schöpffen vnd lernen konten / Sie achteten keines gelds jnn solchen sachen / es dünckt sie auch kein geld noch nichts zu viel sein / wo sie nur solche spiel vberkomen kondten.

Aber bey vns jtzund gehet es also zu / Jederman sicht / das sich solcher sachen niemands fast hoch annimpt / man erzeiget auch vnd helt sich nicht jnn solchen sachen recht dankbar / vnd wie sichs wol gebürt / So wirds auch so derhalben fur narrenwerck geachtet / welchs doch viel billicher jnn grösserer wirde solt gehalten werden / Vnd gehet so eben recht zu nach dem alten sprichwort der Deudschen / Was nichts kost / das gilt nichts. Jtzund gehets so zu mit allen guten künsten / Wenn man lust vnd lieb zu einem ding hette / wil nicht sagen allein von solchen Comedijs / sondern von aller ehrbarkeit / von allen tugenden / von kinderzucht / vnd der gleichen / wenn man lust dazu hette / so lies man sichs was kosten / Wenn es vns was kostē würde / ey so würde man auch mehr lust dazu haben / vnd würde vns auch wol mehr gelten. Denn on zweiuel / wo man die tugent belohnete / vnd die laster straffte / würde man wol leute finden / die nach aller redlickeit tag vnd nacht streben würden. Sint Mecenates (spricht der Horatius)[1]) non deerunt Flacci Marones."

Solch bewegliche Klage über den großen Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit läßt auf der letzteren dürftige Verfassung schließen — weil eben niemand „sich's was kosten" ließ.

[1]) Das Zwickauer Exemplar weist die handschriftliche Randkorrektur „Martialis" auf — ohne Zweifel richtig.

II. Teil.

Bühnentechnische Spezial-Untersuchungen

auf Grund der meistgespielten Dramen.

§ 1.

Das Repertoire der Schulbühnen.

Einfach könnte die Beantwortung der Frage scheinen: „Was wurde gespielt?“ Man ist geneigt an Goedekes Zusammenstellung zu denken und sich aus dem Grundriß die Antwort zu holen, zumal wenn man weiß, daß eine große Anzahl der im Drucke vorliegenden Stücke auf dem Titelblatte oder in der Vorrede die Bemerkung aufweist, daß es da und dort zu der und der Zeit aufgeführt worden.

Wer aber die Verzeichnisse des Grundrisses oder etwa die nach Stoffkreisen geordnete Zusammenstellung bei Holstein[1]) einfach als Repertoireliste nehmen wollte, würde ein ganz falsches Bild gewinnen.

Einmal sind in diesen Aufzählungen die Schul- und anderen Aufführungen nicht geschieden; und es ist zum mindesten ungenau, wenn man etwa die Sachsen Rebhun, Greff u. a. einfach als Schuldramatiker bezeichnen und alle ihre Stücke ausnahmslos als Schulkomödien hinstellen will. Es entwickelte sich hier vielmehr, von der Schulkomödie ausgehend, ein neuer Zweig volksmäßiger Dramatik, für den allerdings die techni-

[1]) Reformation S. 75 ff.

schen Grundlagen, die uns zunächst interessieren, wesentlich die gleichen waren wie bei den Schuldramen.

Ferner übersieht man leicht, daß die lateinischen Aufführungen, namentlich der Terenzischen Lustspiele, immer und immer noch fortdauerten. Von denen sind aber höchstens einige wenige Übersetzungen in jenen Zusammenstellungen zu finden. Holstein behandelt sie allerdings; doch treten sie in seiner Darstellung ganz unverhältnismäßig gegen die deutschen, namentlich biblischen Stücke zurück. Bei Goedeke, für den zunächst literarische, nicht bühnengeschichtliche Richtpunkte zielbestimmend waren, ist das noch mehr der Fall.

Wenn Haubold in seinem Programme „Die Deutsche Schulkomödie" (Zschopau 1897) S. 27 behauptet, daß nach etwa 1540 „wie mit einem Male ihre Menge (die der deutschen Schulkomödien) fast unübersehbar wird" und diese Behauptung mit dem Hinweis auf Goedeke belegt, so begeht er beide angedeutete Ungenauigkeiten zugleich. Richtig ist, daß in diesen Zeiten eine große Anzahl deutscher Spiele entstanden ist; aber unrichtig ist es, sie in Bausch und Bogen der Schulkomödie zuzuzählen und aus ihnen das Repertoire des Schultheaters zusammenstellen zu wollen.

Schon Hans Tirolf zu Kahla, von dem Haubold ausgeht, ist nicht als Schuldramatiker zu bezeichnen. In Kahla bestand keine nennenswerte und hinreichend leistungsfähige Schule. Hier spielte die Bürgerschaft, was auf dem Titelblatte zu Rebhuns „Susanna" ausdrücklich bezeugt wird: „von etzlichen burgern agiert und gespielet." Und diese Angabe der ersten Auflage (1535) kehrt bei der zweiten von 1544 wieder; auch sie berichtet, daß das Stück „durch etzliche ehrliebende bürger auff offentlichem platze vor rat vnd gemeinde aufs bescheidenst vnd bequemist agirt vnd gehandelt" worden sei — diesmal in Ölsnitz, wo jetzt der Dichter als Superintendent wirkte.

In Kahla aber wurde von ihm Hans Tirolf zu seinem Schaffen angeregt; daß dieser dabei an irgendwelche Schule gedacht, ist ausgeschlossen. Wir haben hier eben das neue Volksdrama, das allerdings von Schulmeistern ausging und darum von dem alten Mysterienspiel grundverschieden ist, das man aber doch nicht einfach der Schulkomödie zurechnen darf.

Vielleicht am klarsten läßt sich dieser Gang der Entwicklung bei Joachim Greff verfolgen, der zumeist auch einfach als Schuldramatiker bezeichnet wird. Sein Erstlingswerk war für Schulzwecke geschrieben: das „Spil von dem Patriarchen Jacob vnd seinen zwelff Sönen". Es hat zwar schon die offizielle Einteilung in Akte und Szenen, entbehrt aber völlig jeder Rücksicht auf die Örtlichkeit, an der sich die einzelnen Vorgänge abspielen, so daß man meinen könnte, die ganze Spielerschar habe sich beständig auf der Bühne befunden, und nur die Redenden seien vorgetreten, wenn nicht mehrfach von einem Hineingehen die Rede wäre.[1]) Im übrigen ist es die Unbeholfenheit selbst. Die Kerkerszenen Josephs werden ebenso übergangen wie die Reisen — vielleicht aus technischen Schwierigkeiten. In der letzten Szene fordert Gott den alten Jakob auf, nach Ägypten zu ziehen, und augenblicklich ist er dort und wird zehn Verse weiter schon von Joseph begrüßt. Das Stück wurde im Jahre 1634 auf dem Schützenhofe in Magdeburg gespielt, wie die Vorrede des Druckers ausweist; aber eben dort ist zu lesen, daß des Spieles Veranstalter, eben Greff und sein Rektor Georg Major, mit der Arbeit wenig zufrieden waren. Es sind ganz formlos aneinandergereihte Gespräche, Prolog und Epilog fehlen natürlich nicht. Auf diesem Wege, den Valten Voith, der biedere Handwerker, weiter wandelte,[2]) konnte es nicht zu kunstmäßigeren Leistungen kommen.

Greff wandte sich nun zunächst als echter Schulmeister des 16. Jahrhunderts der alten Komödie zu, übersetzte die „Aulularia" des Plautus und gab sie mit der „Andria"-Übersetzung seines Freundes Heinrich Ham zusammen 1535 in Magdeburg heraus. Nach der Anlage und dem Inhalt der Prologe und Epiloge war Aufführung wenigstens beabsichtigt; ob sie wirklich stattgefunden, steht nicht fest.[3])

---

[1]) So am Schlusse der zweiten und vierten Szene des ersten Aktes. — Szenische Bemerkungen fehlen ganz.

[2]) Auf seine Stücke, die Holstein herausgegeben, brauchen wir hier nicht weiter einzugehen.

[3]) Das Berliner Exemplar der Aulularia zeigt einige Streichungen und handschriftliche Eintragungen, z. B. am Ende des Epiloges die Milderung: „ich danck euch sehr" für „ich trünck wol gern". — Sollten das Zeichen geschehener Aufführung sein?

In der „Judith“ von 1536 sind Personenverzeichnis und szenische Bemerkungen noch lateinisch; „Mundus“, 1537 mit lateinischer Widmung dem Schwiegersohne Melanchthons, Sabinus dediziert, zeigt völlig den Ton der Aulularia; szenische Bemerkungen fehlen.

Die späteren Dramen, der „Abraham“ (1540), das Osterspiel (1542) und der „Lazarus“ (1545) — nach des Sapidus lateinischer Vorlage — gehen technisch völlig aus Rand und Band, sind offenbar als Spielbücher gedruckt mit langatmigen Szenenangaben, deren erste Zeile jeweils größte Lettern zeigt, damit sie der „Aktor“, der Spielleiter, ja nicht übersieht; sie rechnen also nicht eben mit gelehrten Regisseuren. In der Widmung des Osterspieles an den Rat von Freiberg und der des „Lazarus“ an die „Stadt Halle in Sachsen“ ist von der Schule denn auch mit keiner Silbe die Rede. Dem „Lazarus“ ist noch „Ein vnterricht dienstlich vnd forderlich zu dieser Action“, angehängt, der Anweisung gibt, wie „man diese Action auch nur die helffte Agiren kan“... „die weil diese Action fast lang/ vnd zu besorgen das in kleine Stedlein vnd flecken/ schwerlich vberal so personen zu finden sein/ die jre Reime gar auswendig zu lernen vermochten“. Hier rechnet der Dichter offenbar nicht mehr mit Schülern als Darstellern; und wenn noch ein Beweis hiefür fehlt, so liefern den die Gemeindegesänge, die er hier wie im Osterspiel zwischen den Akten und am Schlusse vorschreibt.[1])

So entwickelte sich aus dem Schuldrama ein neues Volksschauspiel, das an einzelnen Orten auf die alte Mysterienbühne zurückzugreifen scheint, in Sachsen aber deutlich durch die Einfachheit der eigentlichen Schulbühne beeinflußt ist, wie an anderer Stelle zu zeigen sein wird.

Dem Repertoire des Schultheaters aber können wir nur das beizählen, was wirklich als von Schulen unter den im ersten Teile entwickelten Gesichtspunkten aufgeführt klar bezeugt ist.

Vollständigkeit zu erlangen ist in dieser Frage unmög-

[1]) Greffs spätestes und — nach Haubold — schwächstes Stück „Zachäus“ war uns nicht zugänglich.

lich. Die Quellen fließen recht spärlich. Aus einzelnen Städten — z. B. Plauen,[1]) Lübeck[2]) — ist für das 16. Jahrhundert gar nichts überliefert; aus anderen nur einzelne Aufführungen, die keine Schlüsse auf organische Entwicklung gestatten. Quellen sind in erster Linie die Ratsrechnungen, die dem jeweiligen Veranstalter zuerkannte „Verehrungen“ oder ähnliche Ausgaben verzeichnen, die durch dramatische Aufführungen der Schüler veranlaßt wurden. Dazu kommen Notizen auf den Titelblättern der Druckausgaben oder in deren Widmungen oder Vorreden, endlich zufällige Bemerkungen in Tagebüchern und Chroniken.

Mit diesen Hilfsmitteln läßt sich für einzelne Städte ein annähernd vollständiges Verzeichnis gewinnen — aber eben auch nur „annähernd“ vollständig; denn in sehr vielen Fällen erfahren wir nur die Tatsache der Aufführung, ohne daß uns zugleich der Titel des Stückes oder der Name des Verfassers mitgeteilt würde. In Pirna z. B. werden Schulaufführungen in den Kammerrechnungen erwähnt in den Jahren 1536, 1537, 1540, 1551, 1552, 1555, 1558, 1560, 1571, 1579, 1587, 1593, 1597. Aber nur vier Dramentitel sind genannt: 1540 „Das Drama vom Verlorenen Sohne“, 1560 der „Phormio“ des Terenz, 1587 „Adam und Eva“, 1593 im August „Tobias“.[3]) Dabei ist außer beim „Phormio“ nirgends ein Verfasser genannt, so daß namentlich über die Stücke, die so viel behandelte Stoffe wie den verlorenen Sohn und den Tobias zum Gegenstande haben, kaum Vermutungen möglich sind.[4])

Etwas vollständiger sind die Verzeichnisse für andere sächsische Städte. Für Oschatz bringt Fritzsche in seiner

---

[1]) s. Palm, Gesch. des Gymn. u. d. lat. Schule zu Plauen 1855.

[2]) Gädertz, Archivalische Nachrichten betr. Lübeck: dort die erste Notiz von 1627.

[3]) Reformationsgeschichte von Pirna (Beiträge zur sächs. Kirchengesch., 8. Heft) S. 245 f. — Was dort als allgemeine Einleitung zum Schuldrama gesagt wird, ist ungenau.

[4]) Vgl. die betr. Monographien: Holstein, Das Drama vom Verlorenen Sohn, Halle 1880. Spengler, Der verlorene Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts, Innsbruck 1898. Wick, Tobias in der dramatischen Literatur Deutschlands, Heidelberg 1899. — Die Pirnaer Aufführungen sind weder bei Spengler noch bei Wick verzeichnet.

„Geschichte des Oschatzer Schulwesens“ (S. 19 und S. 51) folgende Liste aus den Ratsprotokollen (Sommer- und Winter-Register) zusammen:

1535. Eine Komödie zur Fastnacht.

1537. Die Komödie Eunuchi und die Tragödie „Judith“. (1536 erschien die Judith Greffs! Sie ist ausdrücklich als „Tragedia“ bezeichnet.)

1538. Eine Komödie Reuchlini (jedenfalls der vielbeliebte Henno).

1542. Komödie: David und Bathseba vom Diakonus Mag. Funk. (Sie ist wohl nicht erhalten, wahrscheinlich nie gedruckt worden, wie so viele Arbeiten lokaler Größen, die nicht über die Stadtmauern hinausdrangen; bei Goedeke wird sie nicht genannt).

1543. Am Sonntage Reminiscere die „Andria“ des Terenz und am Sonntage Quasimodogeniti in der Kirche die Auferstehung des Herrn. (Vielleicht Greffs Osterspiel, das 1542 erschien.)

1544. Fastnachtspiel (!) von David und Goliath, Com. Terentij Heautontimorumenos.

1545. „eyn Comedien außm Terentio, dodurch die Jugent geübent.“

1571. Die Komödie von der Susanne (Verfasser nicht genannt) sowie des Erasmi (??) Komödie vom reichen Manne.

1573. Komödie von Jakob und Joseph (von wem?).

1576 hat das Sommer-Register die Eintragung: 2 Schock 24 gr „vor eyn Vhas Freybergisch Pyhr, hiemit die Perschonen, so Tragetiam de Davite et Absolone agiret, verehret“, ferner 2 Schock für ein Faß einheimisch Bier, den Bürgersleuten verehrt, die sich hierbei als Kriegsleute hatten brauchen lassen. (Das war also keine eigentliche Schulkomödie.)

1581. Auf dem Markte die Komödie vom verlorenen Sohne. (Ebenfalls ohne Angabe des Verfassers.)

1585. Adelphi Terentij.

1588. Wahrscheinlich letzte Aufführung, von der wir nur wissen, daß der Tischer Thomas Patze allerlei Waffen dazu lieferte und 2 Schock[1]) dafür erhielt.

Für Freiberg hat Dr. Paul Süß im Gymnasial-Programm des Jahres 1877[2]) eine Reihe von Archivalien zusammengetragen, die aber nur für die Blütezeit der Aufführungen unter dem Rektor Valentin Apelles vollständig gegeben sind.

1549, 1553, 1557 werden Komödien ohne nähere Angabe erwähnt, im letzteren Jahre sogar zwei, 1568 wieder eine. Die Präsumption steht hier für Terenz, dessen Aufführung die kursächsische Schulordnung von 1538 gebot und der auch in den folgenden Jahren vorwaltete:

---

[1]) Zu ergänzen: Groschen.

[2]) II. Teil, S. 44 f.

1569. Adelphi („mit kleinen Knaben").

1570. Phormio.

1570. Verlorene Sohn und Phormio, erstere durch den Rektor, diese durch den Konrektor zur Aufführung gebracht.

1572. Comediam Eunuchi. Wahrscheinlich zu dieser Aufführung schrieb Apelles die von Straumer edierte deutsche Einkleidung.[1])

1573. Deutsche „Com. v. d. sosanna vnd den zweien falschen richtern".

1575. Com. Terentii — ohne nähere Bezeichnung.

1576. Andria.

1578. Phormio.

1579. „Comed. des verloren Sons" — wie 1570 ohne Angabe des Verfassers.

1580. Eunuchus.[2])

1582. Unter Apelles' Nachfolger, dem früheren Konrektor Zörler, „Com. Josephs".

Hier endet die geschlossene Liste, die bei deutschen Stücken niemals den Verfasser nennt; nur die Andria-Aufführung von 1594 wird noch erwähnt, weil bei ihr der Rat, wahrscheinlich auf Grund unangenehmer Erfahrungen, forderte: Damit „sich nicht andere Narren mitt vntermengen, Sol auch (Rektor Hempel) den Narren Zeichen geben, damit man sehen kan, wer bestalt ist; die andern sol man ins gegitter stecken". Was die vielen Narren bei einer Aufführung der Andria für eine Rolle zu spielen hatten, ist nicht recht klar.

Vielleicht am vollständigsten ist die Liste der Aufführungen an der Annaberger Schule, die Bartusch gibt auf Grund eines von den Rektoren selber angelegten Verzeichnisses.[3]) Danach wurden von 1559 bis 1603 folgende Stücke aufgeführt:

1559: Phormio.

(1561: Comoedia Christi in vitam redeuntis, verfaßt vom „Logista" Heinrich Müller senior, keine eigentliche Schulkomödie: sie wurde von Bürgern unter Zuziehung einiger Schüler auf dem Markte aufgeführt.)

1562: Heautontimorumenos.

1569: Hecastus Macropedii.

1571: Acolasti Comoedia (von Gnapheus), im selben Jahre eine vom Superint. Jagenteuffel verfaßte Actio sacra, Examen catecheticum complectens. (Kinder Evas?)

---

[1]) Als Programm des Gymnasiums zu Freiberg 1868.

[2]) Straumer vermutet 1580 die Aufführung des Selbstpeinigers und möchte den Eintrag „in Ephnuchio" als Schreibfehler erweisen. s. Chemnitzer Programm 1888. Eine deutsche Bearbeitung des Selbstpeinigers S. 14.

[3]) Die Annaberger Lateinschule 1897, S. 157 f.

1572: Pamachius sive de Romanorum Pontificum tyrannide (Naogeorg).

1573: Euclio Plautinus und Aulularia desselben Verfassers. — So Bartusch. Sollten es wirklich zwei verschiedene Stücke sein??

1574: Ajax flagelifer v. Sophocles graece!

1577: 1. Timo μισάνθρωπος Luciani graece; 2. Jephthes (wahrscheinlich von Buchanan); 3. Phormio Terentii.

1578—81: 1. Eunuchus Terentii, 2. Historia lapsus Adae, 3. Samaritanus, 4. Rebecca, 5. Immolatio Isaac, 6. Danielis in lacum leonum conjecti historia (Chryseus?).

1583: Saulus conversus Cornelio Schonaeo Gondavo autore.

1585: Susanna (von wem?).

1587: 1. Hansoframea Heineccii, 2. Phormio a M. Fischero — also entweder eine Überarbeitung des Genannten, der damals Konrektor war, wie Bartusch meint, oder auch nur unter seiner Leitung zur Aufführung gebracht.

1588: Josephi Comoedia Egidio Hunnio Theol. D. auctore.

1589: Julius redivivus (von Nikod. Frischlin).

1590: 1. Tobaeus, Comoedia sacra authore Cornelio Schonaeo, 2. Miles christianus, der christliche Ritter, sacra Comoedia Germanico idiomate conscripta (von Dedekind).

1593: Nicod. Frischlini Phasma.

1595: Priscianus vapulans Frischlini Comoedia.

1596: Martini Heineccii Comoedia cui Almansoris nomen est.

1601: Heineccii Hansoframea.

1603: Areteugenia Danielis Crameri.

Hätte Haubold diese Liste gekannt, so würde er wohl kaum behauptet haben, daß mit etwa 1540 die deutsche Schulkomödie ihre unbestrittene Herrschaft angetreten habe. Die vollständige Einfügung eines solchen Verzeichnisses erschien uns nötig, um die hohe Bedeutung, die Terenz für das Schulrepertoire und damit natürlich auch für die technische Seite der Aufführungen haben mußte, ins rechte Licht zu setzen. Die einzelnen Nachrichten aus anderen Orten bestätigen das, können es aber, eben weil sie mehr oder minder vereinzelt sind, allein nicht beweisen.

Solcher Einzelnachrichten haben wir — um zunächst bei Sachsen zu bleiben — u. a. aus Zwickau, Leipzig, Torgau, Meißen, Chemnitz, Wittenberg.[1])

[1]) Um den Text nicht allzusehr zu belasten, verweisen wir die Aufführungsliste des allerdings historisch mehr als literarhistorisch bedeutsamen Schmalkalden in die Fußnote. Dr. Herm. Habicht (Kassel), Ein halbes Jahrhundert aus dem Theaterleben Schmalkaldens (Zschr. d. Ver. für Hennebergische Geschichte und Landeskunde, 3. Heft 1880, S. 10 ff.) weiß folgende

Für Wittenberg sind durch erhaltene Prologe aus der Feder Melanchthons, Camerarius', Micyllus' und Paul Ebers, die 1554 bei Georg Rhaw in Wittenberg erschienen,[1]) folgende Aufführungen bezeugt: Miles gloriosus (Plautus), Andria (Terenz, 4 mal), Eunuchus, Adelphi (2 mal), Phormio (3 mal), Hecuba

Aufführungen zu nennen, die zumeist bei dem alljährlichen Hirschessen stattfanden und wohl nicht immer der Gattung der Schulkomödie angehörten; von einigen Vorstellungen sind Bürger als Spieler bezeugt, und Heranziehung Hans Sachsischer Stücke, denen wir sonst im Repertoire des Schuldramas so gut wie gar nicht begegnen, macht das noch wahrscheinlicher.

1564: Passion und „Geschichte Abrahams, wie er Isaak wollte opfern", durch den Rektor Kilgenstein aufgeführt.

1571: „Was das sterckst auf Erden sei". — Wohl der „Zorobabel" des Betulejus, der in der Augsburger Ausgabe von 1539 nach dem Prologe des „Ernhold" den Titel wiederholt: „Zorobabel ain Künigklichen Comoedy oder spyl / innhaltend etlich fragstuck / was das sterckest sey. Entlich behalt die warhait den blatz." — A iij.

1576: Geschichte Isaaks.

1580: Tragödie des jüngsten Tages, von den „Schuldienern" der Pfarrschule auf dem alten Markte aufgeführt.

(1597: Zwei verunglückte Aufführungen der Susanna durch Schmalkaldener Bürger; erst vereitelt: „dann sie es nicht kundten", dann [6. Juli] Fiasko: „kundten sie es diesmal gar nicht".)

1591: Andria.

Beim Hirschessen:

1575: „Von des Marschalls Sohn" (Hans Sachs).

1578: Komödie unbekannten Titels. 1582: Desgleichen.

1585: Komödie vom Marschall.

1586: Komödie vom reichen Mann „vfm Dantzboden".

1587: Vom Kaiser Octaviano.

1589: Rebecca Frischlini und ein Nachspiel von Hans Sachs.

1592: Judicium Paridis, danach „ein Bauernspiel mit seinem Weib".

1593: Julius redivivus (Frischlin).

1594: Tobias.

1595: Hecastus (Macropedius).

1597: Komödie unbekannten Titels; abends auf dem Schloß lateinische Komödie von Nebukadnezar und Daniel, durch die fürstlichen Edelknaben gespielt. Im selben Jahre bei einer fürstlichen Hochzeit die Komödie von der Esther, vom Landgrafen Moritz selbst verfaßt, aber nicht erhalten.

1600: Die lateinische Hildegardis Frischlins.

1603: Ein Stück mit rätselhaftem Titel: Flore de bella und Carabonna.

[1]) Prologi aliquot, olim scenicis actionibus praemissi, exhibitis in academia Vitebergensi. Quibus adiuncti sunt recentes aliquot.

(Euripides — in lateinischer Übertragung), Thyestes und Hippolytus von Seneca, vielleicht auch die Menaechmi, für die der Prolog des Polizian in die Sammlung aufgenommen ist. Wittenberger magistri et scholastici führten in Torgau,[1]) wohin sie vor der Pest geflohen, die Captivi des Plautus auf mit einem szenischen Prologe von Paul Eber, der überhaupt seinen Prologen eine mehr theatralische Einkleidung zu geben sucht: sein Andria-Prolog ist der Obedientia, sein Hippolyt-Prolog sogar der Tragoedia in den Mund gelegt. Für diese Aufführung, die im August 1554 stattfand, ist auch ein Epilog vorhanden. In den Arbeiten Ebers haben wir die auf dem Titelblatte erwähnten recentes zu sehen; denn die übrigen gehören der Schola privata Melanchthons zu.[2]) — Daß des Stymmelius Studentes zweimal vor Melanchthon in Wittenberg gespielt wurden, erwähnt Johannes Cogeler in seiner Leichenrede auf den genannten Dichter.[3])

Alles Weitere beruht auf mehr oder minder unsicheren Vermutungen. Daß ein Student oder gar ein „vleissiger ehrliebender Student" in Wittenberg dramatische Spiele veröffentlichte, die, nach Prolog und Valedictio zu urteilen, zum mindesten auf wirkliche Aufführung berechnet waren, wie das „Lustspiel vñ fast ehrliche kurtzweile / von Veneris vnd Palladis gezenck" (1536) und die „Historia Magelone Spiel weiß in deudsche reimlein gebracht",[4]) legt allerdings den Gedanken nahe, daß dort immerhin viele Freunde dramatischer Spiele zu finden waren. Aber schlechtweg „regelmäßige" Aufführungen auf dies Material hin zu behaupten, scheint uns zu weit zu gehen.[5])

---

[1]) Am 1. Januar 1553. Holstein a. a. O. S. 29.

[2]) Diese wurde 1529 aufgegeben. s. Holstein a. a. O. S. 26.

[3]) Bolte in den Märkischen Forschungen XVIII, S. 196.

[4]) 1539. — Mit einem nutzlichen vnterricht Georgij Spalatinj.

[5]) Die Behauptung regelmäßiger Aufführungen in Wittenberg stützt sich allerdings zumeist nicht einmal auf das im Texte gegebene Material, sondern auf die bekannte, auch bei Goedeke angeführte Einladung Luthers an Spalatin vom Jahre 1525 (nach Holstein vom 16., nach Oerdel vom 17. Februar, — es handelt sich jedenfalls um den Fastnachtssonntag): ut assit proxima dominica vesperi visurus et auditurus poetas et rhetores pubescentes simul et Comoediam ludendam et carmina cantanda: agentur omnia in monasterio quodam nostro. Schon dieses Programm und seine genauen

Die sicher bezeugten Aufführungen waren durchweg lateinisch und fast durchweg der Antike entnommen. Von biblischen Stücken war Melanchthon, die Seele der früheren Aufführungen,[1]) bekanntlich kein Freund.

Angaben deuten nicht auf „Regelmäßigkeit" solcher Aufführungen, noch weniger das Ersuchen, das sich unmittelbar anschließt, Spalatin möge zum nachfolgenden Mahle etwas Wildbret besorgen. — Wären solche Aufführungen in Wittenberg Regel gewesen, so hätte Joachim Greff im benachbarten Dessau 1543 kaum so unangenehme Anstände mit der dortigen Geistlichkeit um seiner Komödien willen haben können; das Wittenberger Beispiel wäre zu stark gewesen. Siehe darüber Holstein a. a. O. S. 22 ff.

Diese Aufführungen waren eben nicht Sache der Universitäten, sondern der lateinischen Schulen; so kannte sie auch Erfurt nicht, trotz der dortigen Blüte des Humanismus; nur ein kleiner Freundeskreis um Drakonites übte sie privatim in den Wohnungen. F. L. C. Frh. v. Medem, der auf Grund der Hofmeisterberichte „Die Universitätsjahre der Herzoge Ernst Ludwig und Barnim von Pommern" in Wittenberg schildert (Anclam 1867), weiß von allerlei akademischen Festen zu berichten, von Komödien aber kein Wort.

Völlig heiter ist es, wenn Holstein, der die angezogene Briefstelle auf S. 18 bringt, sich S. 31 auf Muther „Aus dem Universitäts- und Gelehrtenleben im Zeitalter der Reformation" beruft, um die „selbst an Sonntagen" aufgeführten Komödien zu beweisen. Muther verweist nämlich weiter auf Strobel „Neue Beiträge etc.", und dort findet sich als einziger Beweis — jene Briefstelle Luthers wieder. Also ein circulus, wie er schöner nicht sein kann. Daß die Betonung: „selbst an Sonntagen" wertlos ist, wenn es sich in dem einen fest bezeugten Falle eben um den Fastnachtssonntag handelt, bedarf nicht weiterer Ausführung.

Was vollends Koch (Melanchthons Schola privata S. 57) will, wenn er schreibt: „Noch zur Fastnacht 1525 ladet Luther Freund Spalatin zu einer Komödie ein . . .", ist völlig unerfindlich. Bei dem frühen Termin 1525 wäre ein „schon" richtiger gewesen. Und dies „noch" hat Koch aus eigenem Antrieb einem Zitate aus Hase „Das geistliche Schauspiel" vorgestellt. — Wenn dort bei Hase (S. 287 f.) von der „Jugend seines (Luthers) poetischen Reiches" die Rede ist — nach Luthers eigenen Worten —, so sei bemerkt, daß Luther ähnlich wie Melanchthon in seiner Schola privata und wie so viele Professoren jener Zeit in den weiten Räumen des ihm vom Kurfürsten geschenkten Augustinerklosters ein Studentenkonvikt unterhielt. Daß Rebhun „Luthers Tischgenosse" war, ist bekannt. Auch von Hieronymus Weller aus Freiberg schreibt Ludovici in seiner Schulhistorie V, S. 118: In Lutheri convictum transiit. Diese Konviktoren waren also die Darsteller der Komödie vom Fastnachtssonntag 1525. Daß sie auch zu anderen Zeiten gespielt, ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, aber bewiesen ist es nicht.

[1]) Vgl. Holstein a. a. O. S. 31.

Für Torgau ist, wie uns durch Herrn Dr. Pennigsdorf vom dortigen Gymnasium mitgeteilt wurde, nur „das Hussenspiel“ und die „Historie von Joseph“ bezeugt, doch ohne Angabe über Spieler und Spielplatz. Da Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen zumeist in Torgau residierte, werden die von Greff in der Widmung zum Abraham erwähnten Aufführungen [1]) vor diesem Fürsten auch in Torgau stattgefunden haben.

Zwickau, dessen Schule von Luther neben der Torgauer ganz besonders gerühmt wurde, liefert etwas mehr Ausbeute. Unter Plateanus wird nur eine Aufführung ausdrücklich bezeugt.[2]) Fabian meint in seiner Schrift über Plateanus, es lasse sich voraussetzen, daß solche Aufführungen öfters stattgefunden hätten, wenn auch die Ratsprotokolle nur den einen Fall — etwa als ersten unter Plateanus — verzeichnen. Uns scheint der Beweis nicht ganz stichhaltig, da die „Verehrung“ an den Schulmeister, wie im vorliegenden, so auch in anderen Fällen, schon aus Gründen geordneter Buchführung hätte müssen verzeichnet werden. Daß private Übungen im engen Kreise der Schule üblich waren, soll damit nicht bestritten sein: die schrieb ja schon Natters Schulplan von 1523 vor. Die Art aber, wie Peter Schumann in seinen handschriftlichen Annalen die Aufführungen unter Plateans Nachfolger Georg Thym beschreibt, während er von jenem nichts berichtet, stützt Fabians Vermutung nicht.

Unter Thym wurden nach Schumann 1548 „Dinstag n. quasimodo, 10 apprillis“ der Eunuchus und im selben Jahre „Dinstag n. Vrsule Virginis“ (23. Oct.) die Adelphi gespielt, im folgenden Jahre 1549 „Donnerstag n. Matthie alhie auff dem schloß die Commedia Eunuchi Agirt“, und „Dinstag n. Estomichi das Spiell vom verlornen sohn“. Am 4. Oct. gleichen Jahres folgte beim Abschiede Thyms von Zwickau eine „grecische Comedie“, für deren Namen der biedere Chronist, der im Griechischen nicht sattelfest war, eigens zu genauerer Nachfrage Raum gelassen hat; leider hat er später die Ausfüllung vergessen.

---

[1]) s. o. S. 82 mit Fußnote 1.

[2]) s. o. S. 31.

Plautus und Terenz, die auch hier an erster Stelle standen, waren schon unter Mag. Stephan Roth (Rektor von 1517—1520) aufgeführt worden;[1]) eine besonders feierliche Aufführung des Eunuchus bei der „Fastnacht der Fürsten" von 1518 berichtet auch Schumann. Sie wurde den eben in Zwickau weilenden sächischen Fürsten zu Ehren veranstaltet, und „zwischen dieser Action hat man eingeführet, wie sich 7 Weiber umb einen Mann gezancket und geschlagen, desgleichen wie 7 Bauernknechte umb eine Magd gefreyet haben, und ist dies alles zierlich und wohlgereimt agiret worden".[2])

Die Leipziger Aufführungen sind meist durch Bemerkungen in den Druckausgaben bezeugt, so die beiden Komödien Hegendorfers, wenigstens die erste — Comedia nova — 1520 und 1521 erschienen mit dem Beisatze: Lipsie non raro in doctissimorum virorum corona acta. Ebenso bezeugt ist uns die Aufführung von Muschlers Hecyra-Übersetzung, doch ohne Angabe eines Jahres; Goedeke setzt sie „um 1530", da Muschler 1524—1534 Rektor der Nikolaischule war.[3]) Nach Lipsius[4]) führte Muschler auch lateinische und sogar griechische Dramen mit seinen Schülern auf dem Rathause auf, wie den Plutus des Aristophanes und die Hekuba des Euripides. Eine Schulordnung von 1611 gestattet für die alljährliche Aufführung außer Plautus und Terenz auch eine Komödie oder Tragödie eines guten neueren Dichters. Im 16. Jahrhundert also auch hier die Herrschaft der alten Komödiendichter.

Für Chemnitz liegen bestimmte Nachrichten für das 16. Jahrhundert auch nicht vor; Terenz aber wurde gelesen und aufgeführt, namentlich unter Rektor Siber, der sonst eben kein sonderlicher Freund der alten Heiden gewesen zu

---

[1]) Herzog, Gesch. des Zwickauer Gymnasiums 1869, S. 7. — Einer späteren Aufführung, vom Jahre 1581, bei der ebenfalls Terenz zu Worte kam, wurde schon oben S. 39 gedacht.

[2]) So Herzog in seiner Chronik von Zwickau II, S. 185, der sich dabei auf zwei handschriftliche Vorarbeiten stützt; die eine, uns bekannte von Schumann weiß nichts von einer Einschiebung der Burleske zwischen die Akte der lateinischen Komödie, sondern schließt sie einfach mit Item an.

[3]) s. o. S. 23.

[4]) Die Nikolaischule in Leipzig im ersten Jahrh. ihres Bestehens S. 12.

sein scheint.[1]) Außer einer geistlichen Komödie ohne nähere Angabe, die für das Jahr 1538 verzeichnet wird, wissen wir nur aus dem Vorworte zu Hayneccius' Almansor, daß der Dichter während seiner Lehrtätigkeit in Chemnitz, „die vier jhar vber/ in 10. oder 11. Comoedien/ Lateinisch/ Griechisch vnd Deutsch/ mit ewer geliebten Jugendt hab angerichtet vnd spielen lassen".[2]) Ausdrücklich nennt er nur die von ihm übersetzten Captivi des Plautus. Da sonstige hervorragende Taten auf diesem Gebiete nicht verzeichnet sind, haben wir kein Recht, neben den alten Poeten andere Stücke als die eigenen des Hayneccius — Almansor und Hansoframea — im Chemnitzer Repertoire zu suchen.

In den Meißner Stadtrechnungen ist für das Jahr 1552 eine „deuczsche comedia" zweimal verzeichnet. Dann kommt Terenz zu Worte: 1556 Eunuchus, 1558 Andria, 1559 Heautontimorumenos und Adelphi. 1561 und 1567 ist nur von einer „comedien" schlechtweg die Rede, während in den folgenden Jahren wenigstens die Sprache des Stückes angegeben wird: 1570 war sie deutsch, 1573 lateinisch, 1574 gab es gar „eine griechische und lateinische commedien".[3]) Aus den letzten

---

[1]) K. Kirchner, Ad. Siber und das Chemnitzer Lyceum in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. (in den Mitteilungen d. Vereins f. Chemnitzer Gesch. V. S. 59). Dr. Paul Uhle, Zur Gesch. d. Schulkomödie . . . in Chemnitz, Mitteilungen VII, S. 130.

[2]) Nach Günther, Plautuserneuerungen. Leipzig 1886, war Hayneccius 1572—76 in Chemnitz tätig (S. 39).

[3]) Aufführungen griechischer Dramen kennt Holstein (Die Reformation S. 52) nur aus Zwickau und Zürich. Wir geben hier eine kurze Zusammenstellung weiterer Städte, wo solche vorkamen.

In Ulm will schon 1528 der Schulmeister „sich in den heiligen Sprachen hebräisch, lateinisch und griechisch hören lassen". Die Stücke sind nicht genannt; doch bedurfte man eines gewissen Kostümes dazu: Bärte werden in dem betreffenden Ratsprotokoll ausdrücklich genannt. (Diözesan-Archiv f. Schwaben XVII, S. 62.)

Wir erwähnten im Texte ferner solche in Annaberg 1574 und 1577 (S. 96), in Leipzig unter Rektor Muschler zwischen 1524 und 1534 (S. 101) und in Chemnitz unter Hayneccius (S. 102) zwischen 1572 und 1576, endlich soeben in Meißen 1574.

Aus Straßburg berichtet uns Sturm selber von griechischen Aufführungen der Iphigenia Euripidis und des Ajax Sophoclis . . . quarum

beiden Jahrzehnten des Jahrhunderts liegen wohl Angaben von Aufführungen vor, doch ohne jede nähere Bezeichnung; zum Teile — wie 1594 und 1600 — sind „burger“ als Spieler genannt.[1]) Die Theorie vom Siege der deutschen Schulkomödie um 1540 findet auch hier keine Bestätigung.

In Schulpforta noch weniger. Hier hat es allem Anschein nach deutsche Aufführungen überhaupt nicht gegeben; die binae actiones im Jahre ruhten vor allem wieder auf Terenz, während Plautus hier gar nicht gelesen wurde.[2]) Auch die außergewöhnlichen Aufführungen zeigen nur ein Stück „modernen“ Inhaltes, einen Prinzenraub, sonst lauter antike Stoffe wie: „quae Homerus 6 libris primis Iliados habet“, Hercules furens, Dido, wohl die von Frischlin, der außerdem noch mit Susanna und Phasma vertreten ist. Das ist alles.[3])

Den Reigen der sächsischen Städte mag eine kleinere, Leisnig, beschließen, aus der wir zufällig nähere Kunde haben. Hier finden wir 1550 die Komödie vom reichen Mann und armen Lazarus, 1552 Eunuchus Terentii, 1553 eine Susanna ungenannten Verfassers, 1558 die Komödie von Isaak und Rebekka, ebenfalls ohne Nennung des Dichters, 1559 eine „teutzsche Commediam

---

actionem verae spectantis populi lacrymae et acclamationes sunt subsecutae. (Jundt a. a. O. S. 23 mit Note 1.) Westhoffs Chronik von Dortmund berichtet zum Jahre 1546: „Worden in allen classibus van den klerken comedien und tragedien herlich grece und latine gespilt.“ (Deutsche Städtechroniken XX, S. 457.)

Verhältnismäßig viele griechische Aufführungen sah das kleine Joachimsthal unter dem Schulmeister Mag. Kaspar Eberhart: 1549 Ajacem Sophoclis / Nubes Aristophanis / vnd Timonem Grece. — 1563 Ion Euripidis Greckisch von der Schul agirt. (Die städtischen Lateinschulen im sächs. Erzgebirge v. Ernst Gehmlich, Leipzig 1893, S. 76, Anm. 141.)

Auch Danzig sah nach Bolte (Danziger Theater 13 mit Note 2) 1573 eine solche; in Thorn wurden nach der Schulordnung von 1600 sogar jährlich ein griechisches und zwei lateinische Schauspiele aufgeführt (a. a. O.).

Griechische Aufführungen waren also nicht gar so selten, aber doch nur Tropfen gegenüber dem Ozean der lateinischen.

[1]) Wilh. Loose in den Mitteilungen d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Meißen, Bd. I, Heft 5, S. 99 ff.

[2]) Pertuch, Chronicon Portense, Lipsiae 1612, X, cap. 10.

[3]) a. a. O. S. 75. — Leider sind die Jahre der betreffenden Aufführungen nicht angegeben.

von eynem Sünder, der zur buse bekehret wird" — jedenfalls das bekannte Stück von Lienhart Culman, 1560 Euclionem Plauti, 1568 „Hecaste" (sic!) von Macropedius, 1587 die deutsche christliche Komödie vom verlorenen Sohn. Gegen Ende des Jahrhunderts werden die Aufführungen immer seltener.[1])

In der Lausitz, wo sehr frühe Schulaufführungen vorkommen, so 1505 in Zittau,[2]) 1516 in Sorau,[3]) scheint man länger in Verbindung mit den Fastnachtsspielen der Bürger geblieben zu sein, bei denen die Schüler die Frauenrollen stellten;[4]) das bedingte eine etwas andere Entwicklung. Die erwähnte erste Schulaufführung in Zittau war ein regelrechtes Fastnachtsspiel: der Kampf der Bratwurst mit dem Hering; erstere wurde natürlich besiegt und dann in den Brunnen geworfen. Es ist ergötzlich zu lesen, wie Christian Weise diese Dinge mit weltmännischer Feinheit bespricht, ohne seiner Schule etwas zu vergeben. Der Rektor Janitius führte in Zittau (1586) wie in Kamenz (1587) allem Anscheine nach eigene Stücke auf, dort den „Eli und Samuel", hier das „Fastnachtsspiel (wie Kämmel konsequent sagt) von dem ägyptischen Apelle". Sie scheinen nicht näher bekannt zu sein. Doch schreibt auch die Zittauer Schulordnung vom Juni 1594 jährliche Aufführung lateinischer Stücke vor, ohne aber den sonst so vielgeliebten Terenz ausdrücklich zu nennen;[5]) nur sollten die Komödien oder Tragödien „ad pietatem und guten Tugenden der Jugend dienstlich" sein — ob Terenz nach Zittauer Begriffen jener Tage durch diese Klausel ein- oder ausgeschlossen war, vermögen wir nicht zu sagen.

Wir haben lange bei Sachsen verweilt, weil dies Land mit Recht als Heimat der Schulkomödie gilt. Wenigstens hat sie hier, wie schon die angeführten Beispiele zeigten, bis

---

[1]) Zesch, Geschichtl. Entwicklung des Leisniger Stadtschulwesens a. a. O.

[2]) Weise de ortu et progressu. Bl. A, 3.

[3]) Kühn. Nachrichten von der Sorauer Schule S. 9 (1770).

[4]) Kämmel im Neuen lausitzischen Magazin 49, S. 273. — Die erste Terenzaufführung ist in Zittau aus den noch vorhandenen Programmen für das Jahr 1610 nachzuweisen. also auffallend spät. Nur die engere Verbindung mit dem Fastnachtsspiele kann dies erklären; denn das Zittauer Gymnasium wurde 1586 gegründet, nachdem schon vorher eine lateinische Schule da war.

[5]) Kämmel a. a. O. S. 294.

in kleine Städte hinein die regste Pflege gefunden, wobei Terenz der meistgespielte Autor war.

Auch in Hildesheim, dessen Aufführungen Goedeke in seinem Johannes Römoldt verzeichnet,[1]) finden wir 1581 zweimal den Eunuchus, 1591 die Adelphi; ob in Übersetzung, wie Goedeke zu meinen scheint, ist recht fraglich, namentlich im letzteren Falle, da neben der Terenzischen Komödie noch die „Geschichte von Jakobs Söhnen" jedenfalls deutsch zur Aufführung kam. Ein deutsches und lateinischss Stück nebeneinander herauszubringen, war vielfach üblich, wie schon ein Blick in die vorstehenden Listen beweist.[2])

Saalfeld verzeichnet unter Rektor Rüdiger 1593—1612 (so spät!) unter siebzehn Aufführungen — alle Zwischenspiele mitgezählt — neunmal Terenz. Alle seine Stücke wurden in dieser Zeit geboten, darunter Adelphi zweimal und Phormio dreimal.[3])

In Lüneburg ist nur in wenigen Fällen des gespielten Stückes Titel genannt, zumeist nur von einer Komödie schlechtweg die Rede. Unter jenen wenigen Fällen ist Terenz nicht genannt; sie scheinen als Ausnahmen besonders hervorgehoben zu sein. Um so mehr dürfen wir Terenzische Stücke unter den nicht näher bezeichneten Komödien suchen, zumal das mehrgenannte Michaeliskloster, dessen Schule fleißig spielte, im Jahre 1561 einen Posten „pro Terentio betalet" in seinen Rechnungen hat.[4])

Der Danziger Rektor Moller (seit 1560) berichtet in der Vorrede zu seinem „Nabal", einer Bearbeitung nach lateinischer Vorlage, daß er „die lobliche gewonheit Comedien zu agiren" in Danzig eingeführt und „alle jar zwey mal, erstlich Lateinisch auß dem Terentio, darnach deudsch auß der heyligen schrifft allein durch des Gymnasij knaben agiren lassen". Hier bestritt also der römische Dichter das halbe Repertoire.[5])

In Magdeburg führte Georg Rollenhagen 1592 alle sechs Komödien des Terenz in zyklischer Weise auf, und zwar

---

[1]) Zs. d. hist. Ver. f. Niedersachsen, Jahrg. 1852, S. 405 ff.

[2]) s. auch unten bei Danzig.

[3]) Die Schulkomödie in Saalfeld, ebenda 1864 (Progr.) S. 8.

[4]) Gädertz, Lüneburg zum betreffenden Jahre a. a. O.

[5]) Bolte, Das Danziger Theater 1895, S. 5.

lateinisch, aber mit deutschen Argumenten, die uns erhalten sind. Auch in Straßburg wurden unter Joh. Sturm zumeist Terenz und Plautus gespielt; erst nach seinem Abgange gewann das neulateinische Drama eines Calaminus, Crusius, Brülov die Oberhand, wie bei Jundt näher zu lesen.[1])

Es ist klar, daß dieser fleißige Terenzbetrieb auf die ganze Bühneneinrichtung von wesentlichem Einflusse sein mußte. Hatte früher jedes Drama, jede Passion, Dorotheenspiel u. s. f. eine neue und eigene Bühnenanlage erfordert, so hatte man hier eine sich immer gleichbleibende, für alle Stücke ohne Ausnahme geltende Szeneneinrichtung. Eine Straße und ein paar Häuser daran — das ist bei Terenz die stehende Szenerie: darauf drängte, wenn auch nicht ohne Störung, die ganze Dramatik hin.

Und die einzelnen hervorragenden Dramatiker, die ihre meist lateinischen Stücke biblischen und sonst neueren Inhaltes am Orte ihrer Wirksamkeit aufführten, wie Sixt Birck[2]) in Augsburg, Martin Balticus in Ulm, Jakob Schöpper in Dortmund, waren so stark von Terenzischem Geiste erfüllt, daß sie nicht allzu weit von jenem Schema abwichen. Von den anderen, weniger an den Ort gebundenen, bedeutenden Neu-

---

[1]) Auf eine merkwürdig frühe Plautus-Aufführung weist Grünhagen hin in der Zschr. d. Ver. f. Gesch. u. Altert. Schlesiens XVII, S. 250. Er erwähnt dort das 1502 zuerst in Krakau, dann 1503 in Neudruck in Breslau erschienene grammatische Werk Hortulus elegantiarum von Laurentius Corvinus, einem Schüler des Celtis, und fügt bei: „Aus dem Inhalte des Hortulus möchte ich wenigstens eine Notiz hier noch anführen. Ein Satz lautet nämlich: ‚Aululariа Plauti, quam in praetorio coram senatu et civilibus Vratislaviensibus egeram, pulcherrima erat visu.‘ Dieser Satz trägt zu sehr den Stempel der Tatsache, als daß man bezweifeln könnte, daß Corvinus nach dem Vorgange des Celtis theatralische Aufführungen, zu welchen die alten Komödiendichter die Stücke leihen mußten, mit seinen Schülern in Breslau zuerst veranstaltete.“ — Wir verdanken diese Notiz Herrn Dr. Markgraf, Direktor der Breslauer Stadtbibliothek.

[2]) Die von Witz (a. a. O. S. 16) als erste Schulkomödie Bircks in Augsburg erwähnte Lucineris ist eigentlich gar kein Bühnenstück, sondern eine ‘oratio’ — s. Goedeke II², S. 134, No. 8b. Dort auch der Beleg nach v. Stetten. Daß Bircks deutsche Stücke oft genug recht unterenzisch sind, wird freilich noch an anderer Stelle zu sagen sein; ihr Verfasser hatte eben ziemlich lange für die Schweizer Volksbühne gearbeitet: das wirkte nach.

lateinern Macropedius, Gnapheus, Schonaeus, Frischlin gilt das nicht minder. Die Anklänge an das alte biblische Drama mit seiner komplizierten Bühne sind zwar mitunter fühlbar, können aber die Einfachheit der neuen Szenerie nur in geringen Einzelheiten durchbrechen. Am häufigsten zeigt sich das noch im Elsaß, wo die Einflüsse von der Schweiz herüber wirksam sind. Joh. Rassers mehrerwähnte große, dreitägige Komödie vom großen Abendmahle zeigt einen merkwürdigen Kompromiß zwischen Schul- und Passionsbühne, mit Überwiegen der letzteren. Kein Wunder darum, daß dies Stück, obwohl ausdrücklich für Schüler geschrieben, im übrigen Deutschland den bürgerlichen Volksschauspielern anheimfiel. Seine Aufführung „mit großem Apparat und Zubereitung" durch die junge Bürgerschaft von Dortmund, 1582, haben wir schon erwähnt.[1])

Sonst blieben, vor allem im letzten Drittel des Jahrhunderts, die deutsch schreibenden Poeten, die einen biblischen Stoff nach eigenen Heften be- oder mißhandelten und ihr Opus nach einmaliger Aufführung auf Grund billiger Lobhudeleien drucken ließen, eben auch auf die eine Aufführung beschränkt und wurden vergessen, bis sie der historische Spürsinn des 19. Jahrhunderts aus dem Staube der Bibliotheken wieder ausgrub. Das gab dann ganz wunderbar reichhaltige Listen, die bei oberflächlicher Betrachtung, der alle Namen gleichwertig sind, eine heillose Vermischung der gedruckten Literatur mit dem gespielten Repertoire ergeben und ein trügliches Bild, um nicht zu sagen: ein völlig falsches, gewinnen lassen.

Die Fülle der gedruckten Stücke mag sich auch daraus erklären, daß man Wiederholungen nicht liebte. Pape erklärt in der Vorrede zum Adulterium die etliche Jahre währende Pause in den Magdeburger „Aktionen" ausdrücklich damit, „das keine ansehnliche vorhanden / die New / vnd vorhin nicht agiret were". Terenz freilich und einige Stücke hervorragender Neulateiner, wie Birck, Macropedius, Frischlin, fallen nicht unter dies Gesetz, die deutschen umsomehr. Weil „keine deutsche Actiones / die nicht kurtz zuvor exhibiret weren / vorhanden", sagt Rollenhagen in der Vorrede zu seinem „Abra-

[1]) S. 50.

ham“ 1569, habe er diese alte Arbeit in Magdeburg wieder aufgenommen.

Und damit man nicht meine, daß nur in Magdeburg ein Widerwille gegen Reprisen bestanden, sei auf die ausführliche Annaberger Repertoireliste oben hingewiesen. Nur Phormio und Hansoframea erscheinen darin wiederholt. Vielleicht war es nicht nur der frische Ton oder die Tendenz, die den Dramen eines Hayneccius und Dedekind eine so weite Verbreitung gab, sondern auch ihre gut Terenzische Szenerie. Haben doch im Hansoframea Petrus und Paulus im Himmel ihre regelrechte Haustür,[1]) und des Meisters Weib hält im Himmelreich droben „auff der gaß ein Taschen margk“ mit Maria Magdalena.[2])

Mit dieser Bühneneinrichtung werden wir noch näher bekannt werden; hier genügen diese Hinweise, um jener Verwechslung zwischen literarischer und bühnengeschichtlicher Bedeutung der einzelnen Dramen vorzubeugen; denn mit den Bühnenverhältnissen haben wir es hier zu tun.

Daß unser Material nicht vollständig heißen kann, ist uns bekannt; aber eine gewisse Sicherheit des Urteils dürfte es immerhin ermöglichen. Vollständigkeit ist erst zu erreichen, wenn einmal alle deutschen Stadt- und Schularchive systematisch durchforscht sind, wie dies Bolte für Danzig, Gädertz für Hildesheim, Lübeck, Lüneburg geleistet haben. Ein Einzelner kann diese Aufgabe nicht bewältigen; vielleicht wendet die neugegründete Gesellschaft für Theatergeschichte in Berlin der Sache ihre Aufmerksamkeit zu. Wir müssen uns vorläufig mit der gegebenen Grundlage genügen lassen — und wir können es auch; denn sie ermöglicht doch einen ganz leidlichen Weiterbau.

§ 2.

Beginn und Schluß der Aufführungen. Lange Reden. Vorstellung der Spielenden.

Simia Plautina nannte sich mit anerkennenswerter Ehrlichkeit 1509 Martin Dorpius in Löwen.[3]) Neunzig Prozent

[1]) I. Akt, Szene 3, Vers 312.
[2]) II. Akt, Szene 2, Vers 642.
[3]) Creizenach Bd. 2, S. 55.

seiner deutschen Kollegen hätten sich mit gleichem Rechte als Terentianae simiae bezeichnen dürfen;[1]) und dies Epitheton aus dem Tierreiche ist um so passender, als eben die Nachahmung auf lange hinaus eine rein äußerliche war.

Die Art, wie Beginn und Schluß der Vorstellungen behandelt wurde, zeigt das deutlich. Die guten Schulmeister fanden in den Drucken oder Handschriften der alten Komödien neben den Prologen des Dichters die den Stoff knapp zusammenfassenden Argumenta der Kommentatoren und zweifelten in ihrer Redefreude nicht, daß auch diese als Einleitung zum Stücke selber vorzutragen seien.

Man nehme z. B. die Baseler Sammelausgabe Oporins „Dramata sacra" vom Jahre 1547 zur Hand. Von den sechzehn hier vereinigten Dramen ist nur einmal — beim Hamanus des Naogeorg — Prolog und Argument in eines zusammengezogen, und beim ersten Joseph des Crocus ist die in anderen Ausgaben, wie in der Kölner von 1537, enthaltene Invitatio cum Periocha Comoediae weggelassen. Sonst finden wir ausnahmslos Prologus und Argumentum oder Periocha nebeneinander. Hier ist das Argument noch kurz, entsprechend der lateinischen Vorlage. Je größer aber die Schar der Zuschauer wurde, je mehr die Komödie aus den Schulen heraustrat und sich ans Volk wandte, um so größere Bedeutung gewannen diese „Parerga".[2])

Denn sie gaben Gelegenheit, den Zuschauern den Gang der Handlung zu berichten, damit sie dem Spiele desto leichter folgen könnten. Von dramatischer Spannung war noch keine Spur vorhanden. Daran dachte man nicht, man wollte moralische Lehren recht schön vortragen: die Komödien wurden eben „auffgesagt", wie Rollenhagen in der „Deutschen Vorrede und Inhalt der Comoedien Heautontimorumenon" naiv sagt. Man konnte sich, wie es scheint, in solchen Ansprachen gar nicht

---

[1]) Daß Schonaeus seine gesammelten Dramen als Terentius christianus bezeichnete und Frischlin Terenzische Komödientitel wie Eunuchus, Adelphi, Heautontimorumenos, Hecyra für biblische Stücke brauchen wollte, gehört auch hierher. Der Autor ist ordentlich stolz auf diese Unselbständigkeit, über die er in der Vorrede zum Julius redivivus berichtet.

[2]) s. o. S. 66.

genugtun. Michael Bapst schickt seiner Übersetzung der Euripideischen „Iphigenie in Aulis“ einen Prolog, das Argument und dazu noch den Morologus voraus; und eben weil er sie für Aufführung bestimmt, hat er der Übersetzung diese Parerga beigegeben. Man empfand sie als unentbehrliche Bestandteile einer Aufführung. Als Joachim Greff seines Freundes Ham Andria-Übersetzung zugleich mit seiner eigenen Übertragung der Aulularia drucken läßt, fügt er — mit Rücksicht auf Aufführung — nicht nur einen Prolog hinzu, sondern läßt den Narren (Morio), der diesen spricht, auch nach dem ersten und dritten Akte lange Reden halten und den Inhalt der jeweils folgenden zwei Akte ausführlich berichten.

Von den beiden hervorragendsten lateinischen Schuldramatikern in des Jahrhunderts zweiter Hälfte hält Schonaeus streng an Prolog und Argument oder Periocha fest. Und bei den Komödien Naaman, Tobaeus, Nehemias, Daniel, Typhlus, Pentecoste, Ananias zeigt der Text mit Bestimmtheit, daß die beiden Stücke von verschiedenen Sprechern, die nacheinander auftraten, vorgetragen wurden. Bei den Stücken Saulus, Triumphus Christi, Dyscoli macht der Text das gleiche wahrscheinlich; hier betont der Prologsprecher, daß er aufhöre, nicht länger verweilen dürfe, dort weist er direkt auf den eben auftretenden Knaben hin, der das Argument rezitieren soll,[1]) fordert ihn wohl auch einmal auf — im Nehemias: agedum exi puer! Im Josephus, in der Juditha und Susanna wird Prolog und Periocha von einer Person vorgetragen,[2]) bei den übrigen Stücken bleibt es unentschieden.

Frischlin zieht Prolog und Periocha zusammen, nur die Rebekka zeigt beide gesondert. Die Tragödien Venus und Dido dagegen, die lediglich Schulzwecken im engeren Sinne dienen wollten, haben diese Parerga überhaupt nicht. Auch verzichtet Frischlin regelmäßig auf die Beschlußrede, die Peroratio, die Schonaeus bei seinen ernsten Stücken selten fehlen läßt.

---

[1]) So im Naaman:

Video mihi esse abeundum : nam qui periocham
Est recitaturus, exit in proscenium.

[2]) So am Schlusse des Josephus-Prologes:

Agite auscultate, animumque advertite sedulo,
Dum paucis periocham recito comoediae.

Bei größeren Stücken, die ganz aus der Schule heraustraten, kamen dann Argumente für jeden einzelnen Akt. Als Joh. Rasser seine große dreitägige Komödie vom großen Abendmahle in Ensisheim 1574 aufführte, gab es zu jedem der dreimal fünf Akte je einen lateinischen Prolog, nachdem das ganze Spiel mit einem langen deutschen Argument und jeder Tag mit einem langen prologartigen Gebete eingeleitet war.

Hier finden wir lateinische Prologe zur deutschen Komödie; umgekehrt: deutsche Prologe zur lateinischen Komödie mußten noch näherliegen, da sie auch dem Nichtlateiner das Verständnis erleichterten. Das ausgebildetste Beispiel für diese Praxis liegt uns vor in einer Schrift folgenden Titels: „Terentius. Wie des Terentij sechs Lateinische Comoedien angeordent/ vnd in der Magdeburgischen Schulen im Früling/ des M. D. XCII. Jahrs zugleich sein gespielet worden.“ Hier haben wir erst eine „Allgemeine Vorrede von den Terentianischen Comoedien“, dann „Deutsche Vorrede und Inhalt“ jedes einzelnen Stückes, endlich kurze Inhaltsangaben für „Die erste, die ander . . . . Handlung“ — alles im achtsilbigen Verse des 16. Jahrhunderts.

Bei den Prologen und Beschlußreden setzte tatsächlich die Verdeutschung der Aufführungen ein. Die Münchener königl. Hof- und Staatsbibliothek bewahrt das Manuskript einer 1597 in Straubing aufgeführten Comoedia Tobaei,[1]) die für diesen sprachlichen Umschwung als Muster gelten kann. Das Stück ist eigentlich lateinisch geschrieben, aber außerordentlich stark mit deutschen Bestandteilen durchsetzt. Mit einem langen deutschen „Summari“ hebt das Stück an, ein kurzer lateinischer Prolog folgt. Und das wiederholt sich bei jedem Akte. Aber nach dem Personenverzeichnisse sprach nicht ein einzelner das ganze Argument eines Aktes, sondern dies war auf so viele Sprecher verteilt, wie der Akt „scenas oder Außgäng“ hatte, so daß der Inhalt jeder einzelnen Szene klar heraustrat und auch ein Hörer, der im Latein nicht mehr recht sattelfest war, ohne allzu viele Mühe folgen konnte. Ein paar heitere Zwischenspiele sorgten für weitere Unterhaltung.

[1]) Clat. 2123.

Doch aber scheinen nur die Prologsprecher selber auf der Bühne gewesen zu sein, nicht die übrigen Spieler; denn am Schlusse des deutschen Prologes heißt es ausdrücklich:

„Hiemit ist mein Summari aus
Ain schöner Khnab geht da heraus“ —

nämlich der Sprecher des lateinischen Prologes; für den Fall, daß man diesen weglassen wollte, ist einkorrigiert: „Der alt Tobias geht heraus“, der mit einem Monologe das eigentliche Stück beginnt.

Viele Prologe berichten uns, daß die Spielenden kommen, hereinkommen, gekommen sind u. s. w., um den Herrschaften zu Ehren ein Spiel zu halten. So heißt es in der „Historia magelone Spiel weiß in deudsche reimlein gebracht durch einen Studenten“ (Wittenberg 1539): Morio praecursor Prologium (sic!) recitat. [1])

„Gluck ins haus vnd vngluck hinaus
Hier lebt man warlich recht im sauß
Zu rechter zeit wir komen hehr/
Gleich wie vns doch geruffen wehr/
Got grues euch all ihr liben hern
Dem fest zu gfaln/ ewr freud zu mehrn/
Hab ich mich vberreden lassen
Nechst da wir beim trunck sassen/
Mit ihnen zu gehn an diesen orth
Das ich solt halten ihr aller wort/
Dan wo herr hans von Gehn nicht ist
Daselbst man aller freuden vorgist
Es ist kain spil so gering oder klein
Ihn wilchem gar kain nar must sein
Narn/ dhoren/ liben herren mein
Die mussen hinden vnd forne sein.“

Morio fügt hier das Argument, wie es scheint, selber an den Prolog an. Die Figur des Narren mit diesem Namen Morus oder Morio geht wohl auf Macropedius zurück, kehrt aber immer und immer wieder — einen „Morologus“ lernten

---

[1]) Vgl. auch Chnustinus im „Prologus zum Spiel von der lieblichen Geburt vnseres Herren Jesu Christi“ (1541):

„Hie kom wir mit einander her
Wolweisen Herren euch zu ehr . . .“

Die Wolweisen Herren lassen auf das Rathaus als Ort des Spieles schließen. s. o. S. 38.

wir schon kennen. Er ist eine Art Mittelsperson zwischen Spielern und Hörern. Greff hat den „Morio precursor“ gern im Personenverzeichnis, und jedesmal sagt er, daß die Spieler hereingekommen sind, so in der Aulularia:

„Ich bring hie mit mir dis gesind/
Ich wil euch sagen was sie wolln
Ein spiel sie euch itzt machen solln/“

und in Hams Andria:

„Grosgünstigen herren all gemein
Es dünckt vielleicht euch wunder sein/
Das wir daher itzt zu euch komen
Vnd das wir vns haben furgenomen
Fur euch zu machen alhie ein spiel ....“

In Greffs „Mundus“, der Dramatisierung der bekannten Fabel vom Vater und Sohne mit dem Esel, die es keinem recht machen können, kommt Morio erst allein:

„Mein geselln sein fur der thür alda
Wolt jr sie hören/ so sprechet ja/ [1])
So solln sie bald komen herein
Ich hör noch kein/ der da spricht nein/
Wolan ich wil sie holen her
Kompt jr gselln es ist euch ohn gfehr/
Sie wollen euch hörn von hertzen gern
Nu hört mir zu mein lieben herrn/
Ich wil euch jtzund zeigen an
Was wir fur leut jnn vnserm spiel han/“

Nun werden die Personen der Reihe nach aufgezählt:

„Das sein die leute jnn vnserm spiel
Vnser ist neun/ der sein nicht viel/
So ist das spiel auch nicht sehr lang.“

Hier haben wir die klare Vorstellung der einzelnen Personen — einen gesprochenen Theaterzettel. Daß dieser Brauch bei lateinischen Komödien vor einem Publikum, das wenig oder kein Latein versteht, entschieden praktisch war, läßt sich nicht verkennen. Und unsere guten Schulmeister begriffen das bald und machten sich es zu nutze. Die beiden ausführ-

[1]) Im Juditium Baumgarts beantwortet Puer quispiam diese Frage des Moros Prodromus:

„Ja/ Sagen vnsre liebe Hern
Das Spiel hörn wir von hertzen gern.
Kompt nur bald rein vnd seumpt euch nicht.“

lichsten Muster dieser Art bewahrt handschriftlich die Zwickauer Gymnasialbibliothek. Gottsched beschreibt sie bereits in seinem „Nötigen Vorrat“ (I, 28 ff.); jetzt sind sie von Straumer in zwei Programmen Freiberg 1868 und Zwickau 1888 der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden. Sie sind für Aufführungen des Eunuchus und des Heautontimorumenos geschrieben und, wie Straumer nachweist, Freiberger Ursprungs und vom Rektor Apelles verfaßt. Sie enthalten lange (bis über 190 Verse) Charakteristiken der auftretenden Personen mit Erklärung ihrer Stellung zueinander und in der Handlung. In einzelnen Fällen stellen sich die Spielenden selber vor, wie Bacchis de se ipsa im Selbstpeiniger; meist werden sie vom Prologsprecher der Reihe nach vorgeführt, vielleicht teilten sich auch mehrere Knaben in dies Amt.

Solche Vorstellungen kehren immer wieder. Wenn in Bapsts mehrerwähnter Iphigenia im Prologe zu hören ist:

„Die schöne Iphigenia,
Die ihr jetzund seht stehen da,“

so deutet das gleichfalls auf solche Vorstellung. Im Prologe zu Muschlers Hecyra, der uns später noch beschäftigen wird, erscheinen die Spieler so geordnet, wie sie in der Handlung zu Familien vereinigt sind. Auch die Vorrede zu Lienharts „Sünder, der sich zur Buße bekehrt“ läßt ähnliches vermuten. Deutlich zeigt sich das gleiche im Prologus alius zum deutschen Pamachius.[1]) Daß in den Magdeburger Terenz-Argumenten die Personen sehr ausführlich aufgezählt werden, braucht kaum eigens bemerkt zu werden.

Nun aber fragt es sich, ob die ganze Gruppe der Spielenden als lebendige Dekoration die Bühne umschloß, wie es vielfach bei den Mysterienspielen der Fall gewesen, oder ob sie nach der Vorstellung durch den Aktor oder Argumentator überhaupt den Augen der Zuschauer entschwanden, um nur zu ihren „scenas oder Außgäng“ wieder zu erscheinen. Eine unbedingt gemeingültige Bejahung oder Verneinung ist hier nicht möglich.

Manche Stücke, die man vielleicht als Gesprächspiele am besten bezeichnet, scheinen die Anwesenheit aller Mitspielenden auf der Bühne zu erfordern, so z. B. die vielgespielten „Zehn

[1]) Gedruckt zu Augspurg / durch Alexander Weyssenhorn 1539.

Alter".[1]) Hier hört der dreißigjährige Mann, was dem zwanzigjährigen Jünglinge gesagt worden ist; er war also da, als der Waldbruder mit diesem sprach. Daß der „Teufel" zu wiederholten Malen „kompt", ist kein zwingender Gegenbeweis: er kann recht wohl etwa von der Seite auf die Sprechenden zukommen. Und Teufel und Narren hatten ohnehin einen gewissen Freipaß, zu kommen und zu gehen.

Daß der Narr in „der weyber Reichstag"[2]) beständig auf der Bühne weilt, soll nicht weiter betont werden; denn dies Stückchen ist trotz Personenverzeichnis nebst Prologus und „Conclusio" ein Dialog geblieben und nicht zum Lustspiele geworden.

Interessanter schon ist es, daß in Baumgarts Juditium der Narr, der als Moros Prodromus schon vor dem Prologe aufgetreten, als ständiger Argumentator auf der Bühne bleibt, so z. B. während des Gebetes Salomos. Hier macht er auf das gute Beispiel aufmerksam, um dann den Befehl zu erhalten:

„Moros dich vnser König heist/
Das du jtzundt mit allem vleiß.
Berichten solst die fromme Leut
Was diß Göttlich geschicht (sic!) bedeut."

Er beeilt sich natürlich, eine sehr moralische, gar nicht narrenmäßige Rede an die Zuschauer zu halten. Asmodeus, der Teufel, spielt übrigens eine ähnliche Rolle und spukt überall herum, sich am Schlechten zu freuen.

Sonst macht gerade dies Stück sehr viel Schwierigkeiten in seiner szenischen Einrichtung, die durch den Umstand, daß stumme Personen in den Szenenüberschriften zumeist nicht genannt sind, noch vermehrt werden. Die Art und Weise, wie Salomon (I, 4) gesalbt wird, wie er unmittelbar nach seinem Gebete vom gesamten Hofstaate umgeben erscheint (Actus II., Scena IV.), wie nach der schuldigen Frau geschickt wird: II, 5: „Lauff bald mein Son zu jener Fraw/
Die do dort drüben stehet/ schaw" —

[1]) Tübingen bey Alexander Hock 1587.

[2]) Ein lustspil / der weyber Reichstag genant / auß den Colloquijs Erasmi genummen / vnd mit reymen / doch in der sententz nach verdeutscht. Nürnberg Guldenmundt 1537. — Gilt als das erste so bezeichnete deutsche Lustspiel; wir konnten S. 98 schon 1536 diesen Namen nachweisen.

all das legt den Gedanken nahe, daß sämtliche Spielende zu gleicher Zeit anwesend waren. Dagegen kommen im dritten Akte wieder Szenen, die eine Gegenwart des gerechten Königs unbedingt ausschließen; es handelt sich um ungerechte Urteile, die als Kontrast zum Juditium Salomonis eingeflochten sind, auch heißt es gelegentlich:

„Heis Dorophagum
Zum Herren hier hereiner kumm."

Im letzten Akte muß die Königin von Saba „sich wieder machen fort", Kommen und Gehen ist also hier vorausgesetzt — vielleicht ist hier mit einer eigentümlich geteilten Bühne zu rechnen. Ein völlig klares Bild ist aus diesem Stücke nicht zu gewinnen. Aber wenn schon hier möglicherweise eine große Zahl von Personen, beschäftigte und nicht beschäftigte, auf der Bühne waren — vielleicht das jeweilige Gesamtpersonal eines Aktes — als Regel lassen sich solch große Gruppen nicht bezeichnen, einzelne Fälle wie Gerichts- und Hofszenen natürlich ausgenommen, bei denen logisch ein großes Personal gefordert wird.

In Rollenhagens Abraham, dessen Widmung gleichfalls von Magdeburg und nur acht Jahre später datiert ist als die zum „Juditium", war eine Anwesenheit sämtlicher Spieler gewiß nicht gedacht. Personis ad Scenas suis digressis[1]) richtet nach langem Prologe „Euil Narr" seine Mahnrede an das Volk.[2])

---

[1]) Bl. B iij.

[2]) In dieser Mahnrede des Narren kommt eine Stelle vor, deren Erklärung Schwierigkeiten macht:

„Thut vns nur den freundlichen willn /
Vnd last euch ein kleine zeit stilln /
Das wir behalten vnsern ort /
Vnd jhr mit vns hört vnser Wort /
So werd jhr alls besser verstehn /
Auch alls desto gewisser sehn /
Vnd wir sind auch solchs jderzeit /
Hin widr zu verschulden bereit."

Ambrosius Pape, der ebenfalls für die Magdeburger Schule schrieb, hat sechs Jahre später in seiner Monomachia (1575) die nämliche Mahnung, zum Teil wörtlich herübergenommen. im Prologus an sein Publikum gerichtet:

„Thut vns nur den freundlichen willn /
Vnd last euch eine klein zeit stilln /

Daß die Scenae die Spieler den Blicken des Publikums entzogen, wird später zu beweisen sein.

Gleichfalls in Magdeburg, aber schon 1535, ist Greffs Übersetzung der Aulularia entstanden. Hier schickt Morio die Spielenden ausdrücklich wieder weg, als er sie dem Publikum vorgestellt hat; er sagt: „Ad personas.

Geht jr nu hin darff ewer nicht mhe
Ir dorfft itzt lenger nicht hie stehn/
Nu geht doch fort/ wie steht jr so?“

Darauf redet er weiter: „Ad spectatores.“ Ähnlich im Prologus zum „Mundus“: „Ad Personas.

Nu gehet jr wider ewern gang/
Ein jglicher ghe an seinen ort.“

Ihm war also das Verschwinden der Spieler, nachdem sie dem Publikum vorgestellt waren, das Gewöhnliche. Man wird kaum fehl gehen, wenn man bei diesem Schulmanne, der Plautus und Terenz übersetzte, Einflüsse der — mehr oder minder richtig verstandenen — antiken Komödienbühne annimmt.

Frischlin stellt im Prolog der Rebekka wenigstens einen Teil der Spieler ausdrücklich vor und weist auch auf ihre Wohnungen hin, von denen später noch zu reden sein wird.

Das wir behalten vnsern ort
Vnd jhr mit vns hört vnser wort/
Das nicht durch ewr getümmel gros/
Wir hie bestehen schal vnd blos/
Wir sinds vmb euch zu jeder zeit/
Hinwider zuuerschuldn bereit.“

Sollte wirklich die naheliegendste Erklärung richtig sein, daß die Darsteller, die dann natürlich auf ebener Erde spielen müßten, durch diese Mahnung verhüten wollten, durch der Zuschauer Gedränge von „ihrem ort“, ihrem Spielplatze verdrängt zu werden? Dann werden sich die Spieler schuldig fühlen, dem braven, ruhigen Hörerkreise auch ihr Bestes zu bieten.

Kaum denkbar ist, daß die Spieler fürchten, die Hörer könnten sie vom Podium, von der Bühne herunterdrängen; denn daß eine solche vorhanden war, beweist die szenische Anweisung: Descendunt de theatro (s. u. S. 133).

Vielleicht bleibt nichts anderes übrig, als eine ebenfalls erhöhte Zuschauertribüne, eine Art Palatium anzunehmen, um das gleiche Niveau für Hörer und Spieler zu erhalten und doch ein descendere de theatro zu ermöglichen. Aber das ist eben auch nur eine Annahme.

Auch hier werden die überflüssigen Darsteller am Beginne der ersten Szene hinweggeschickt: Vos caeterius hinc abite. Merkwürdigerweise besorgt dies hier nicht der Prologsprecher, sondern eine Person des Spieles, der allerdings das Gebieten zukommt: Abraham.

Friedrich Dedekind kennt nicht einmal mehr die Vorstellung der gesamten Spielerschar. In seinem Papista conversus, dessen Widmung allerdings vom Jahre 1596 datiert ist, beginnt er das Argument zum zweiten Akte:

„Ihr fromme leut entsetzt euch nicht
Vnd wendet nicht ab ewr gesicht /
Ihr werdet komn sehn herfür /
Gar vngewöhnlich seltzam thier.
Die seint vor zeiten Münch genant . . . .“

Sie kommen offenbar erst jetzt zum ersten Male dem Publikum vor die Augen. Bemerkt sei, daß Dedekinds Szenerie hier wie im „Christlichen Ritter“ ein oder ein paar Häuser an der Straße darstellt — wie bei Terenz.

Bei Schöpper heißt es im Prologe zum Abrahamus tentatus allerdings:

„pedes huc tulimus
Prodiuimusque simul hoc in proscenium“,

aber an eine ständige Gegenwart des ganzen Ensembles ist bei ihm niemals zu denken.

Solch große Gruppen sind auch wenig praktisch, wenn man zum Publikum reden will; sie ziehen zu stark vom Sprechenden ab. Und wie viel in diesen Schauspielen eben nur geredet wird, ist ganz unglaublich. In Greffs biblischen Schauspielen sind Dienerunterhaltungen rein epischen Inhaltes bis zu dreißig Seiten keine Seltenheit;[1]) wenn Martha vor dem Wohnhause erfährt, daß drinnen ihr Bruder Lazarus am Sterben sei und nach ihr verlange, hat sie es gar nicht eilig, hineinzugehen: erst muß die Magd ihr, bez. dem Publikum des langen und breiten erzählen, wie es drinnen geht: die Handlung verpufft in Reden.

Und wie der Anfang und große Teile der Mitte: so auch das Ende. Auch da wieder große moralische Reden. Im eben

[1]) z. B. Lazarus (1545) III. Akt, 4. Szene, das Gespräch der Diener, die nach dem Heilande gesandt waren.

genannten Lazarus Greffs ist der „Beschluß“ dreizehn Seiten lang; und er hat nicht einmal wie fünf Jahre früher beim Abraham das ehrliche Geständnis für nötig gehalten: „Mein red ist schir worden zu lang.“ Sie ist aber beim Abraham ein Bedeutendes kürzer. Auch hier ist ein beständiges Wachsen zu bemerken, das gewisse Höhepunkte erreicht in den langen Allegoriae in Theologia, in Politia (sic), in Oeconomia, die dem Juditium Baumgarts angehängt sind, oder der langatmigen Enodatio Comediae, in die Rassers mehrgenanntes Spiel ausklingt. Auch der ganze sechste Akt von Greffs Osterspiel gehört hierher, der eigentlich nichts als eine lange, lange Rede Christi über die Früchte seiner Auferstehung ist. Und das sollte nicht etwa bloß gelesen, sondern alles wirklich vorgetragen werden. Erst nach den Allegorien nimmt im Juditium der Narr und puer quispiam vom Publikum Abschied; und gerade Christi und des von ihm bezwungenen Todes und Teufels Kostüm empfiehlt Greff in der Widmung besonderer Aufmerksamkeit.

Die Wurzel liegt, so unglaublich es im ersten Augenblicke klingt, auch hier im Terenz, nämlich in seiner gewohnten Schlußformel: plaudite, und — im berühmten Calliopius. Schleicht sich doch dies Ungetüm sogar in deutsche Stücke ein! Bircks „Judith“ ist des ein Beispiel. Dort finden wir ihn unter den „Namen der Personen in diser Tragedi“ an letzter Stelle; zu sagen hat er freilich nichts als den letzten Vers vor der „Beschlußred“ (diese vielleicht auch!):

„Wolan es ist das spyl yetz auß.“

Der Mann, der zuletzt noch die Pflicht hat, dem Publikum etwas zu sagen, ist damit gegeben; und wenn auch sein Name nicht überall festgehalten wird, die Sache bleibt.

Melanchthon kannte in seinen Terenzaufführungen noch keinen Epilog. Hieronymus Ziegler hat in seinem Abel justus knappe vier Verse für den berühmten Calliopius übrig, der aber wenigstens nicht zu den Personae dramatis gezählt ist. Er sagt sehr geistreich:

„Terram madere uidistis de sanguine
Fratris necati, nunc fiet nil amplius.
Ergo diutius frustra expectabitis:
Recensui haec, uos discedendo plaudite.“

Beinahe scheint es, als ob die biederen Poeten das Bedürfnis empfunden hätten, den Leuten zu sagen, daß die Sache nun wirklich zu Ende sei; beim völligen Mangel an dramatischer Entwicklung hätte man die „Dramen“ ja schließlich mit Grazie in infinitum weiterspinnen können — oder auch ohne Grazie.

Macropedius ist feiner. Den Calliopius hat er nicht, läßt aber am Schlusse seiner Komödien den Grex histrionum (Aluta) vom Publikum Abschied nehmen. Daß der ganze Chor diese Verse gesprochen, ist nicht wahrscheinlich; es heißt auch bald Grex per epilogum (Rebelles, Joseph), bald Epilogus per Gregem (Petriscus), Grex siue Epilogus (Asotus); im Lazarus spricht eine Person des Stückes, der Oeconomus, diesen Abschied. Morus oder Morio, der beim Prolog mehrfach auftritt, erscheint zum Epiloge niemals.

In deutschen Dramen ist seine Rolle um so bedeutender. Ich nenne nur Greffs Aulularia und Mundus nebst Hams Andria, Baumgarts Juditium, die Historia Magelone. Und hier war vielfach von einem wirklichen Abschiede die Rede. Macropedius spielte wohl meist in seiner Schule; die vorgenannten Stücke waren aber, wie namentlich Mundus, Historia Magelone und ähnliche, darauf berechnet, vornehmen Leuten ins Haus gebracht zu werden. Darum der förmliche Abschiedsgruß. Am Schlusse von Hams Andria läßt Greff den Morio sagen: „Ad personas. Richt widder zu/ wir wölln itzt gehn.“

Im Epiloge der Aulularia heißt es sogar:

„Wir wölln zwar itzundt wider gehn/
Furwar die andern warten dort
Wenn nur der narr wolt gehen fort/
Sie haben schon gesattelt die pferd
Jr must doch harrn bis ich fertig werd/
Euclio.
Ey spey nu spey du amechtiger narr
Morio.
Du bist warlich auch kein Doctor zwar/
Die narren wasschen alle viel
Horcht drauff wie ich beschliessen wil/
Ich bin ein narr/ vnd bleib ein narr
Vnd wenn ich lebet hundert jar/
Das sey euch geschenkt jr lieben herrn
Schenkt jr mir was/ ich trünck wol gern.“
Finis.

Ob die gesattelten Pferde so wörtlich zu nehmen sind, bleibe dahingestellt; um so ernster war der Schlußvers gemeint, dessen Meinung nicht leicht an anderer Stelle so unverblümt ausgesprochen ist wie hier. Das Juditium endet Puer quispiam ganz fromm:

„Wir gehn dahin in Gottes Namn/
Der HERR sey mit euch allen/ Amn."

Wenn die Spieler wirklich nach diesem Spiele sofort wieder abziehen konnten, wird man bei den angedeuteten szenischen Schwierigkeiten, die dies Stück bietet, immer auf das möglichst Primitive zu schließen haben.

Im Epiloge zu Papes David victus et victor erscheint das Fortgehen als kategorische Notwendigkeit:

„. . . . Wir müssen miteinander fort/
Vnd vns auff dißmal von euch scheiden/
Hier zu verziehn wil sich nicht leiden . . ."

Bemerkt sei noch, daß in einzelnen Fällen ein feierlicher Wegzug vom Spielplatze stattgefunden hat. Bei Rassers Spiel in Ensisheim, das drei Tage währte, heißt es nach jedem Tage: „Allhie traten sie in der Ordnung ab/ mit allẽ Instrumentẽ." Und auch beim Straubinger Tobias heißt es am Abende des ersten der beiden Spieltage: „Jetzt ziehen wir von diesem plan." Aber Ensisheim liegt im Elsaß, wo die Schweiz herüberwirkt, und auch Straubing im Jahre 1597 kann nicht als allgemein gültiger Typus hingestellt werden. Feierliche, öffentliche Abzüge mögen hin und wieder vorkommen — die Regel aber sind sie nicht.

§ 3.

Rückwärtiger Bühnen-Abschluß. Auftritt und Abgang der Spieler. Die Terenz-Bühne des Rektors Muschler in Leipzig.

Nicht allzu selten ist ein Wechsel der Kleidung einzelner Spieler. So berichtet in Greffs Abraham (V. 4) der Aktor mitten in der Szene, als Abraham und Isaak wieder herauskommen:

„Da kompt Isaac hat ein bard/
Zur ermanung haben wir das gthan
Das niemand möcht ein irrung han/
Als solten zwen Isaac sein
Nein/ es ist einer nur allein/
Welcher zufur ein kneblein war

Ist nu grösser gewachsen zwar
Vnd hat nu solch alter an sich
Das er nu sol werden ehlich /
Wie jn der liebe Vater sein
Abraham / wirt anreden fein /
Wie jrs jtz alles hören solt
Schweigt stil / wo jrs vernemen wolt."

Wenn Judiths Schönheit im betreffenden Stücke Greffs in der ersten Szene des vierten Aktes gepriesen wird, während sie am Schlusse des dritten Aktes betete „induta cilicio caput conspergens cinere", so muß — namentlich mit Rücksicht auf die Bibelverehrung der Zeit — auch ein Wechsel des Kostüms angenommen werden, wie es der heilige Text verlangt.

Von Clytemnestra wird im fünften Akte der Iphigenie Mich. Bapsts ausdrücklich gesagt: „Vnd hat euch schwartz gekleidet gar." Auch Dedekinds „Christlicher Ritter" legt die Rüstung zwischen dem vierten und fünften Akte an.

Es ist unmöglich anzunehmen, daß dieser Kostümwechsel oder das Ankleben des Bartes bei Isaak coram publico stattgefunden habe. Von einem Vorhange, der die Bühne gegen die Zuschauer abschließt, kann keine Rede sein bei einem nach drei Seiten freien Podium.[1]) Es muß also ein Lokal bestanden haben, in das sich die Spieler von der Bühne hinweg zurückziehen konnten, um solche Änderungen vorzunehmen, ohne dabei vom Publikum gesehen zu werden. Fremd war eine solche Einrichtung der Zeit nicht; wenn bei den Meistersingern, wie uns z. B. Puschman ausführlich sagt, ein Darsteller oft mehrere Rollen übernahm, so setzt das allein schon geschlossene Umkleideräume voraus. Bei den Schuldramen herrschte allerdings diese Übung weit weniger. Bei ihnen kam es nicht so sehr wie bei jenen darauf an, die Zahl der an der Einnahme beteiligten Genossen möglichst zu verringern; man suchte vielmehr die Schüler möglichst zahlreich, am liebsten den ganzen Cötus einer Schule zu beschäftigen: Ne miretur lector candidus Actorum[2]) frequentiam, quod magis utilitati auditorum nostro-

[1]) Ein solcher erscheint tatsächlich erst im 17. Jahrhundert. s. Lepsius und Traube. Schauspiel und Bühne, 2. Heft, S. 23, Note 29.

[2]) Hier ist ausnahmsweise einmal Aktor = Schauspieler. Ähnlich bei dem allerdings sehr späten Schonaeus die ständige Überschrift des Personenverzeichnisses: Actorum nomina.

rum quam artificio comico studuimus — so glaubt sich Macropedius entschuldigen zu müssen, weil Hecastus so viel mehr Personen aufweise als das allgemeine Vorbild, nämlich Terenz.

Aber der nämliche Terenz gab das Vorbild des Kommens und Gehens der handelnden Personen. Daß diese mitten im Gespräche die Bühne betraten, war nichts Seltenes; und man machte das getreulich nach. Wenn Pamphagus und Pantolabus in des Gnapheus Acolastus II, 3 zusammen erscheinen, und der erstere mit der Frage anhebt:

„Quid haec tibi uidentur?
Pant: Rara profecto mysteria.
Pamph: Vide ut contineas.
Pant: Accurate omnia, memorem me senties . . .“

so ist klar, das die beiden schon eine Weile miteinander reden müssen. Auch in Papes Mundi immundicies ejusque poena beginnt der vierte Akt auf ähnliche Weise, der zweite Akt in Greffs Osterspiel ebenfalls mitten im Gespräch der Pharisäer mit den Grabeswächtern. Am Beginne der fünften Szene des zweiten Aktes in Frischlins Rebekka bezieht sich Abraham ausdrücklich auf das im Inneren gesprochene: Rem omnem tibi demonstraui intus ordine. Ähnliche Stellen hat Schonaeus, z. B. Typhlus II, 2: Mira, quae nobis intus narrasti. All das setzt ein Sichtbarwerden und Verschwinden der Spielenden voraus.

Die gar nicht seltenen Lauschszenen, von denen hier nur Historia Magelone I, 1, wo der Vater des Sohnes Monolog ungesehen anhört, und Rebhuns Susanna II, 4 und III, 1, 2, das Verstecken der beiden Alten, genannt seien, deuten gleichfalls auf eine solche Einrichtung. Daß in den alten Komödien mehrfach einige Worte oder Rufe — man denke an die gebärende Glycerium in der Andria, Philumena in der Hecyra, die von ihrer Mutter (III, 1) getröstet wird — aus des Hauses Innerem heraus gehört werden, mußte die schulmeisterlichen Regisseure, die diese Stücke immer und immer wieder zur Aufführung brachten, förmlich zwingen, eine entsprechende Bühneneinrichtung zu schaffen. Notwendig waren dafür getrennte Eingänge für die einzelnen „Häuser“ und leichter Verschluß, der innen gesprochene Worte nach außen hörbar werden ließ.

Und diese Einrichtung haben wir auch in Bild und Wort beschrieben, wenn auch beide aus sehr verschiedenen Gegenden stammen.

Rektor Muschler führte in Leipzig auf dem Rathause „die sechste vñ letzte Comedia Terentij / Ecyra genannt / auß dem Latein in Teutsche reymen gebracht / “ [1]) um 1530 auf. Ob er selber der Übersetzer ist, steht nicht fest; wahrscheinlich aber ist er es; denn der für diese Vorstellung eigens geschriebene Prolog stimmt im Tone mit der ganzen Übersetzung überein. Zum mindesten entstand auch diese unter seiner Leitung.

Es ist eine äußerst interessante Arbeit. Schon das Personenverzeichnis fällt auf. In den Terenz-Ausgaben jener Zeit sind die Fabulae interlocutores (auch ein bezeichnender Ausdruck, der eigentlich der gewohnten Auffassung des Calliopius hätte den Garaus machen sollen) regelmäßig in der Reihenfolge aufgezählt, wie sie die Szene betreten. Im lateinischen Original: „Philotis Meretrix, Syra anus, Parmeno servus, Laches senex, Sostrata mulier, Phidippus senex, Pamphilus adulescens, Mirrhina mulier, Sosia servus, Bachis meretrix.“ Philumena, die nicht auf der Bühne erscheint, wird überhaupt nicht genannt. Muschler wirft diese Ordnung völlig über den Haufen; sein Personenverzeichnis hat diese Gestalt:

Dises Spils Personen.

Laches ein alter man
Sostrata sein eelich weib
Pamphilus jr son
Parmeno der knecht
Sosia ein knecht
} gehören all in ein hauß.

Phidippus ein alter man
Mirrhina sein weib
Philomena jr tochter
} auch in ein hauß.

Bachis ein gemein weib.
Philotis ein gemein weib.
Sira ein kuplerin.

[1]) Gedruckt bei Kunigunde Hergotin in Nürnberg o. J. Dr. Herrmann in Berlin kennt in seinem Überblick: Terenz in Deutschland (Kehrbachs Mitteilungen Bd. III. S. 1 ff.) nur ein einziges Exemplar in Wolfenbüttel und meint, daß dies der wissenschaftlichen Forschung so gut wie entzogen sei. Uns wurde es zur Verfügung gestellt. Es existiert aber auch noch ein zweites Exemplar in der Zwickauer Ratsschulbibliothek.

Die „Häußer“ erklärt uns das Argumentum, das wir um des Druckes Seltenheit willen hier zum größten Teile einrücken; die Hervorhebungen mögen die Bedeutung der Worte noch ein wenig stärker hervortreten lassen:

„Das Ecyra werd recht erkant
Vnd fassen mug guten verstandt
Was yegklich Person thut vnd redt
Einher tritt vnd wider nauß geet/
So merkt ein weyl vnd schweyget stil
Gar kürtzlich ich anzeigen wil
Den namen yegklicher person
Was jr zusteet vnd ghöret an
Auch welchs thun sey auff sie gewendt
Der Ecyren gantz argument/
Laches vnd Sostrata die zwey
Sind eheleut hie nahent bey
Steet Pamphilus jr ehelich kindt
Parmeno/ Sosia/ knecht sindt
Die fünff gehören in *ein* Scen
Da werden sie auß vnd ein geen
Auch weyter nemet eben war
Ist dises ein eheliches par
Phidippus/ sein Weib Mirrhina
Ir tochter heist Philomena
Dieselbig kumpt nicht zu gesicht
Wirt jrenthalben vil angericht
Und aller handel an jr hecht
Die drey person die jr da secht[1])
Ghören in *diese* Scen hineyn
Philomena solt ja da seyn[2])
So hats jr muter heymgefürt
Auß der Scen wie man hören würt/
Die Bachis wirdt jr wesen fürn
In diser Scen mit jrer dyrn
Hat jung gesellen an jr hangen
Pamphilus ist auß vnd ein gangen
Die zwo person die stehen da
Die Philotis vnd die Sira
Darumb auff diese vier person[3])

[1]) Sie scheint also bei der allgemeinen Vorstellung doch zugegen zu sein, auch wenn sie während des Stückes selber nicht mehr „zu Gesicht kommt“.

[2]) Nämlich in der „Scen“ des Laches. dessen Schwiegertochter sie ist, in dessen Haus sie also eigentlich hineingehört.

[3]) Bachis mit ihrer Dirne, Philotis, Sira.

Dörfft jr gar wenig achtung hon
Sie thun nicht viel zu den sachen
Die zwo ein füglichn eingang machen
Werdt hören bald in dem anfang
Parmeno sagt woran es hang . . .“

Hier sind also die gesonderten Eingänge für jede Familie tatsächlich vorhanden, der Argumentator weist förmlich mit dem Finger auf „diese Scen“, wo die betreffende Familie „auß und ein geen“ soll. Von gebauten Häusern kann nicht die Rede sein, Kulissen gab es natürlich so wenig wie gemalte Hintergründe. Aber von Tür und Tor ist die Rede; man hört heraußen, was drin Phidippus (II, 2) und Myrrhina (III, 2) zu ihrer leidenden Tochter sagen; III, 3 geht auch Pamphilus zu ihr hinein, und man hört, wie er sie anspricht, und Parmeno meldet seiner Mutter, daß ihr Sohn „selbs hineyn“ ist: diese sieht ihn also nicht. Wie ist dies alles zu erklären?

Nun, wir denken: was Creizenach[1]) vermutet, ist hier Wirklichkeit geworden. „Man hat wohl auch öfters in den ersten Zeiten des humanistischen Theaters den Mangel einer eigentlichen Dekoration durch ein Auskunftsmittel ersetzt, von dem wir uns mit Hilfe einiger alter Terenzausgaben einen Begriff bilden können. Dort befindet sich nämlich vor jeder Szene ein Holzschnitt, auf welchem die Häuserreihe im Hintergrund durch eine Reihe von Zellen ersetzt ist, die durch Pfeiler oder Säulen voneinander getrennt und nach vorn mit Vorhängen abgeschlossen sind, ähnlich wie die Auskleidezellen in einem Schwimmbad; durch Aufschriften oberhalb der Vorhänge ist angedeutet, wessen Haus jede einzelne Zelle darstellen soll, und dementsprechend bewegen sich die Personen vom Hintergrund auf die Bühne und zurück.“

In der Fußnote wird auf die Ausgaben von Trechsel in Lyon, 1493; Soardus in Venedig, 1497 und spätere Jahre, und die Pariser von 1552 hingewiesen. Letztere ist zu spät, um für Muschler von Bedeutung zu sein; dafür können wir die Ausgabe von Georgius de Rusconibus, Venedig 1521 noch beifügen. Aus ihr sind die beigegebenen Szenenbilder entnommen, die jene Konstruktion genau wiedergeben und so ausgewählt

[1]) Bd. 2, S. 6.

sind, daß man das Kommen und Gehen, sowie den Aufenthalt im Innern der Häuser ziemlich klar erkennen kann; No. 6 gibt auch einen Begriff von Requisiten bei dem arbeitenden Menedemus. Die venezianischen Ausgaben (sowie die Pariser, bei der nur die Aufschriften über den „Häusern" fehlen) haben genau die gleichen Zeichnungen bis auf die Kapitellchen der die Zellen scheidenden Säulchen und die Ornamentik des darüber hinlaufenden Simses; auch die Größe der Schnitte ist völlig gleich, während die Bilder der Lyoner Ausgabe bedeutend größer sind. Hier zeigen auch die Häuser eine reichere Ausstattung, Renaissance-Muschelornamente über den einzelnen Türen und an den Ecken kleine Altärchen mit Statuen, die ja in der alten Komödie für Sklaven, die Prügel haben sollten, oft von großer Bedeutung waren. Auch in der von Greff übersetzten Aulularia spielt ein solcher Altar eine Rolle; daß der hl. Nikolaus ihn schmückt, ist nebensächlich.

Aber die Altäre an den Ecken scheinen zu zeigen, daß das Auftreten der Personen nicht lediglich von rückwärts geschah, wie Creizenach meint. Es ist auffällig, daß die Bilder zur Hecyra (s. No. 10 der beiliegenden Bilder) in allen Ausgaben, auch der sonst ganz anders ausgestatteten Lyoner, die eigentümliche Abschrägung der zwei minder wichtigen Zellen (der Bachis und der Syra) aufweisen. Die Ausgabe von 1497 zeigt ein Bild zum dritten Akt, auf dem Sosia mit dem Gepäck vom Schiffe her diese abgeschrägte „Straße" vorschreitet; das Bild zum Phormio (No. 9) scheint zu zeigen, daß die aus der Ferne Kommenden recht wohl zu beiden Seiten der Häuserreihe auftreten konnten. Crito (No. 3) kommt sichtlich von außen.

Wie aber kommt Muschler zu diesen Bildern? Daß sie ihm bekannt gewesen, ebenso wie die Praenotamenta des Jodocus Badius, die Creizenach[1]) zitiert, ist zum mindesten nicht unmöglich; es wird sogar wahrscheinlich, wenn wir seinen Titel betrachten: „die sechste vñ letzte Comedia Terentij / Ecyra genant/". Die gleichzeitigen deutschen Terenzausgaben haben nämlich die Hecyra durchweg an fünfter, den Phormio an sechster Stelle; zum wenigsten befindet sich unter den zahl-

[1]) a. a. O. Fußnote.

reichen Ausgaben der Münchener Universitätsbibliothek keine deutsche Terenzausgabe nach 1516, in der die Hecyra an sechster Stelle steht. In den genannten illustrierten Ausgaben ist dies — die ohnehin hier nicht bedeutsame Pariser (1552) ausgenommen — durchweg der Fall.

Ein zwingender Beweis wird damit freilich nicht geliefert; aber der dürfte wohl in der Übereinstimmung liegen, die zwischen den Holzschnitten und dem Leipziger Prologe, der nirgends eine lateinische Vorlage hat und für Leipzig eigens geschrieben wurde, unleugbar besteht.

Eine nennenswerte Schwierigkeit im Aufbau dieser Einrichtung ist auch nicht vorhanden. Die hohe Schwelle, über die hinweggestiegen wird, deutet auf einen festen Balken, der überall, auch im Rathaussaale, ohne Schädigung des Bodens die Grundlage des Gerüstes bilden konnte, ein paar Bretter und Latten, die trennenden Säulen zu markieren, ein paar Nägel, die Vorhänge zu befestigen, die nicht verschiebbar erscheinen (s. No. 2 und 4), höchstens noch ein oder zwei Stützen nach rückwärts, das war alles, was man brauchte. Und bei den Wanderungen der Humanisten, die unter sich in reger Verbindung standen, ist es recht wohl möglich, daß eine solche Einrichtung, einmal — in Leipzig — angewandt und als praktisch erprobt, auch anderswo aufgegriffen wurde.[1])

Noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts können die deutschen Stücke eines Dedekind und Hayneccius, der christliche Ritter und der Papista conversus, der Almansor und der Hans Pfriem, sofort mit dieser Bühneneinrichtung gegeben werden. Eine ähnliche setzen sie jedenfalls voraus.[2]) Aber sie wissen auch schon praktischen Nutzen daraus zu ziehen. So führt am Ende der vierten Szene des zweiten Aktes der

---

[1]) Ein Abschluß der Bühne nach oben — etwa unseren Soffiten ähnlich — ist nirgends anzunehmen, im Freien schon gar nicht. Wir möchten darum glauben, daß des Lasius Weihnachtsspiel zur Aufführung in geschlossenem Raume geschrieben ist. Denn im Freien wäre es nur mit recht umständlichen Mitteln möglich, die Weisung zu befolgen: Demittatur de super stella ardens per filum (S. 113). Leichter geht das schon, wenn man eine Decke hat, an die sich eine Rolle befestigen läßt.

[2]) Vgl. oben über Hans Pfriem (Hansoframea) S. 108.

christliche Ritter seine Verwandten in sein Haus hinein, um ihnen seine Bekehrung zu erzählen — ein Mittel, längliche Wiederholungen zu vermeiden.

Sonderlich prunkhaft brauchen die Eingänge durchaus nicht gewesen zu sein. Bei Schonaeus kehrt regelmäßig, wenn zwei Personen zu gleicher Zeit die Bühne verlassen, um in eine Scena einzutreten, eine Wendung wieder wie: I prae, sequor, oder: Praecede, consequar. Die Dilettantenaufführung auf einer Schulbühne legte uns jüngst den Gedanken nahe, daß auch bei Schonaeus die Eingänge zu schmal gewesen sein dürften, zwei Personen auf einmal durchzulassen.

Das Auftreten aus geschlossenem Raume heraus ist aber für die weitaus meisten Stücke einfach Regel; mitunter scheint nur eine Türe gewesen zu sein, die dann der Reihe nach den Zugang zu den verschiedensten Häusern bedeutete. Bei Schöpper tritt dies ziemlich deutlich hervor, z. B. im Joannes decollatus; hier haben wir in jedem Akte einen anderen Ort. Am Aktschlusse verschwanden dann alle Spieler, und ein Chorgesang machte einen deutlichen Einschnitt; aus den Gesprächen entnahm man bei der Wiederaufnahme des Dialoges dann sehr bald, wo man sich befand. Daß ein Abgehen hier Regel war und nicht nur fingiert wurde, zeigt gleich in der ersten Szene die Angabe „Joannes solus", die sich ähnlich mehrfach wiederholt, deutlich genug. Auch in der Monomachia ist es wenigstens für die ersten vier Akte ähnlich. Bircks Zorobabel hat ausdrücklich: „Ain gespräch in abwesen des Künigs vnder den Fürsten".

Unendlich oft erscheint ein Herausrufen irgend jemandes aus seinem Hause oft nach langem Klopfen. So die „Haußfrau" des Homulus (Jaspar) im ersten Akte, des Mundus in Rassers Komödie (I. Akt des ersten Tages), des Pfarrers im II., des Propheten im IV. Akte u. s. f. Also auch diese, sonst so passionsspielmäßige — elsässische! — Komödie hatte ihre geschlossenen Räume, die nicht beschäftigten Spieler aufzunehmen. Man könnte vielleicht daran zweifeln und ein bloßes Markieren des Anklopfens annehmen. Eine in Angeln bewegliche Türe soll auch nicht behauptet werden, nur ein Abschluß dem Publikum gegenüber, was recht gut ein Vor-

hang sein kann. Darum läßt sich kaum herumkommen; denn mitunter wird der Eintritt ins „Losament“ sehr umständlich beschrieben, z. B. im II. Akte des ersten Tages, wenn Ecclesia feierlich eingeladen wird, einzutreten, während der König inzwischen für seinen Sohn um sie wirbt.[1])

Wenn sonst die Personen, nach denen geschickt wird, stets sofort zur Stelle sind — wie dort im V. Akte des ersten Tages — so dürfen wir annehmen, daß sie auf das Stichwort aus ihren scenis heraustraten und sich so finden ließen. Ein Beispiel für viele: in Rebhuns Susanna, II, 2, wird ein Gerichtsdiener nach der von Baldam verklagten Olympa ausgeschickt. Er antwortet auf des Richters Befehl:

„Herr, ich wils auß richten eben“ (v. 120)

und richtet schon im nächsten Verse seinen Auftrag aus:

„Fraw Olymp, zu euch mich senden
Meine herrn, yhr solt behende
Ytzt bey yhn vor grichte stehen . . .“ (v. 123.)

Sie gibt dem Diener Antwort und redet schon Vers 129 die Richter selber an: sehr weit kann sie also nicht gewesen sein. Wenn es vorher von ihr heißt, daß „sie wohnt in diser gassen“ (v. 116) möchte man an die Terenzische Häuserreihe und ihr Arrangement unter Muschler in Leipzig denken.

In ähnlicher Weise sind in Greffs Judith Osias und die Fürsten bei Achiors (II, 1/2) und Judiths Ankunft (IV, 6) sofort zu erscheinen bereit, als man nach ihnen sendet. Daß die gebrauchten Personen immer zufällig daher kommen, ist

---

[1]) Vielleicht dürfen wir auf einen anderen Südwestdeutschen hinweisen, dessen szenische Bemerkungen die geschlossenen Häuser deutlich machen. In des erwähnten Terenzübersetzers Boltz von Ruffach Tragicomödia „Saut Pauls bekerung“ beginnt „Actus III der dritt handell“, wie folgt:

☞ Christus erschynt Ananie mit dondern vnd plytzgen/ vnd spricht:

¶ Christus

Ananias/ Ananias.

☞ Ananias godt vß synem huß/ gibt dem Herren antwurdt/ vnd spricht knüwende.

¶ Ananias

Hie bin ich Herr/ was dütet das . . .

Solche Häuser sind ihm ganz geläufig; sie scheinen sich sehr rasch verbreitet zu haben.

überhaupt stehende Regel im ganzen Jahrhundert. In des Schonaeus Nehemias sagt am Schlusse des ersten Aktes Satibarzanes geradezu:

„. . . sed cesso intro, ut si quis forte me
Quaerat, praesto siem."

Wollten wir nur alle die Stellen anführen, die ein Kommen aus dem geschlossenen Hause oder einen Eintritt in dasselbe ausdrücken, wir müßten sämtliche Stücke ausschreiben. „Ibo intro" und ähnliche Wendungen schließen fast jede Szene bei Schonaeus, und bei Frischlin fehlen sie auch nicht. In Greffs Lazarus ist dessen Haus der Mittelpunkt, vor dem sich alles abspielt, in dem der Kranke verschwindet (I. Akt), in dem er gelegentlich auch einmal allein gelassen wird, weil „all mit einander raus gegangen",[1]) Magdalene nämlich und die Mägde. Daß er zu Bett gebracht worden, wird uns eben so berichtet wie sein Tod. Man möchte meinen, die Aufführung sei vor irgend einem Hause vor sich gegangen, das eben dann des Lazarus' Heim bedeutet habe; aber eine Stelle im zweiten Akte, vierte Szene steht schlecht damit im Einklange. Dort wird nämlich der Knecht mit dem unvermeidlichen Uringlas nach Jerusalem zum Arzte geschickt. Martha hat eine Menge ausführlicher Aufträge, so daß der Knecht meint, sie habe ihm doch

„. . . Allés dieses gesagt im Haus
Nu sagst du mirs noch eins hieraus . . ."

Endlich verschwindet er, und auch Martha geht nach einem kurzen Monologe wieder ins Haus hinein „Vnder diesen letzten worten Martha/ sal Philergus (der Knecht) beseidts aus dẽ prostemo (sic!) als habe er noch etwas auszurichten/ wie den seine folgende wort anzeigen/ das er fur getrunken hat aus einem kulen brunnen/ vnd nu folgẽts allererst sich auff die reise mache". Wir haben also auch hier ein seitliches Hervorkommen aus der geschlossenen Hinterbühne — ähnlich wie die Abbildung zum Phormio (No. 7) uns die Szene zeigt. Es muß natürlich postremo heißen; den prostemo gibt keinen Sinn,[2]) und an Druckfehlern, versetzten Buchstaben u. s. w. ist ge-

[1]) II. Akt, 1. Szene.

[2]) Man könnte nur an *προσθημα (προσθεμα)* denken — wie sollte aber das zusammenstimmen? Ein *προ-στημα* weist das Lexikon nicht auf.

rade im Lazarus kein Mangel. Hier haben wir ein Beispiel, wie die Terenzische Schulbühne auch im biblischen Volksdrama, das sonst weit auseinander liegende Gegenden zusammenbrachte, ihren Platz behauptete. Wir werden uns im folgenden Paragraphen noch mehr mit dem Lazarus und Greff überhaupt zu beschäftigen haben.

Eine höhere Stufe nimmt ihm gegenüber Rollenhagen in seinem Abraham ein. Wir hörten schon von ihm die Bemerkung: Personis ad Scenas suas digressis. Das könnte nun schließlich auch auf eine in verschiedene Gerüste geteilte Passionsbühne gehen; aber zwei Tatsachen machen das unmöglich. Der Eintritt in scenam leert die Bühne, so am Schlusse des ersten Aktes: Sequitur Rex tubam (sic für turbam) in scenam aulicam, und am Ende der zehnten Szene des fünften spricht Sara Ad spectatores:

„Wen bitt ich mehr (nämlich zum Mahle): ach lieben Herrn /
Lasst euch mein Grobheit nicht beschwern.
Haus / Küch / vnd Keller sein zu klein /
Sonst solt jhr all vnser lieb Gest sein."

Ingreditur cum suis scenam suam.

Diese Szenen waren den Blicken der Zuschauer nicht zugänglich: und das ist der grundlegende Unterschied von der Mysterienbühne. In ihnen verschwanden die Schauspieler, aus ihnen traten sie hervor, gewiß nicht selten zur Überraschung der Zuschauer; eine solche fühlt man ordentlich bei der Angabe (I, 5): Sara in ornatu Regiae Virginis producatur — nämlich aus des Königs scena aulica. Möglich ist hier allerdings, daß die scena aulica und die des Abraham, der einmal (III, 1) „ante aedes deambulans" heißt,[1]) nicht so dicht beieinander lagen, wie die Scenae der Terenzbühne, wenngleich auch die es mit dem Orte nicht genau nahm; ist doch z. B. auf den Bildern zu den Adelphi das Haus des Micio, der in der Stadt wohnt, unmittelbar neben dem seines Bruders Demea, der als Bauer auf dem Lande lebt, ja, des letzteren Haus steht sogar mitten in der Reihe. Die Möglichkeit besteht recht wohl, daß die „Szenen des Abraham" und des Abimelech bei

[1]) Vgl. ebenda Sara revertitur in domum flens. — Ferner III, 2 Martha egressa ex scena.

Rollenhagen, vielleicht auch die drei „Scenae“ — Herberge zu Bethlehem, Palast des Herodes, Wirtshaus, in dem die drei Könige einkehren — bei des Lasius Spiel von der Geburt Christi[1]) ebenso wie die „Häuser“ der Terenzischen Komödien der Einfachheit halber dicht aneinander gerückt waren. Das Prinzip war jedenfalls dasselbe.

Rollenhagen kennt aber noch eine andere Art des Abgangs, die er benützt, um die Zurücklegung größerer Entfernungen zu markieren. Wenn Agar mit Ismael hinausgestoßen wird und in die Wüste zieht, heißt es ausdrücklich (III, 3): Egrediuntur ex theatro; sie verschwinden also völlig, ohne ein „Haus“ zu betreten. Nach einem dazwischen liegenden Monologe Abrahams erscheinen sie wieder: reuersi ex alia theatri parte: nun sind sie in der Wüste, wo sich die bekannte Verschmachtungs- und Errettungsszene abspielt.[2])

Im Anfange des vierten Aktes erscheint Abraham peregre rediens — also kommt er nicht aus seinem Hause! Hier wie bei Agars Wiederkommen ist ein „beseidts ex postremo“ anzunehmen.[3]) Wenn es später bei der Abreise zu Isaaks Opferung heißt (IV, 5): Descendunt de theatro (dem wieder nach einer eingeschobenen Szene das: reversi in theatrum folgt), so ist auf die erhöhte Spielbühne hingedeutet.

Das Verschwinden von der Bühne, um mit dem Wiederkommen sozusagen einen neuen Schauplatz mitzubringen, treffen wir hier ausgebildet an. Die Scenae scheinen aber immer dasselbe zu bedeuten, wenigstens bei Rollenhagen. Ein Wechsel der Bedeutung scheint, wie schon bemerkt, mitunter vorzuliegen; fest beweisen läßt er sich nicht.

Sicher ist, daß ein Kommen und Gehen, ein Hinein und Heraus bald zum ständigen Bestandteil dramatischer Handlung gehörte. Wahrscheinlich haben die Spielenden selbst, so wenig

---

[1]) s. Bolte in den Märkischen Forschungen XVIII, S. 166, Note zu V. 68.

[2]) Der hier erscheinende Raphael „e coelo“ wird an anderer Stelle zu behandeln sein.

[3]) Ähnliche Fälle sind namentlich bei Schonaeus häufig, wo das Abgehen in ein Haus — intro — von dem Abgange nach anderer Seite deutlich unterschieden wird, z. B., wenn Potiphar im Joseph (II. Akt, 3. Szene) zu Hofe geht. In solchen Fällen fehlt das sonst unausbleibliche „intro“ jedesmal.

sie noch — im Gegensatze zu den folgenden englischen Komödianten — sich selber suchten, bald gefühlt,[1]) wie effektvoll ein solches Kommen und Gehen für sie sein konnte.

Schonaeus wußte es jedenfalls nicht anders. Wenn er beim Auftreten seiner Leute meistens die Türe knarren läßt, so wird das kaum wörtlich zu nehmen sein. Fragen wie: quid a nobis concrepuit ostium? (Naaman I, 3), die sich in ähnlicher Form so ziemlich in jedem Stücke wiederholen, müssen nicht wörtlich genommen werden, haben vielmehr den Zweck, die Zuschauer auf die kommende Person hinzuweisen. An der angeführten Stelle fährt der Sprecher fort: At at, perii, ipsa cum hera egreditur foras. Er stellt also die Kommenden einfach vor, was übrigens nicht immer mit der gleichen dramatischen Lebendigkeit wie in diesem Falle geschieht.

Wörtlich könnte man das Knarren der Türe wohl nur nehmen, wenn die Aufführung vor einer wirklichen Türe stattfand, die dann den Zugang zu den verschiedensten Räumen markieren mußte. Schonaeus aber rechnet sicher mit mehreren Zugängen. So heißt es am Ende der vierten Szene des vierten Aktes im Josephus: „fores crepuere, et video prodeuntes. Hac intro concessero." Diese Türe, durch die Joseph abgeht, ist also eine andere als die, aus der seine Brüder — prodeuntes — zur gleichen Zeit die Bühne betreten.

Frischlins Dramen fügen sich ohne Zwang der nämlichen Bühneneinrichtung, und zwar nicht nur Stücke wie der Julius redivivus, der in streng Terenzischer Weise an einer offenen Straße spielt, sondern ebenso gut die der Örtlichkeit nach weit auseinander gezogene Rebecca, deren interessanten Prolog wir im nächsten Paragraphen ausführlicher zu besprechen haben.

Wir dürfen also das Bühnensystem des Rektors Muschler als feste Grundlage annehmen.

---

[1]) Vgl. Creizenach im 23. Bande der Nationalliteratur Kürschners S. LXXXII: „Die Schüler und Zunftgenossen, in deren Händen vorwiegend die deutsche Schauspielkunst gelegen hatte, betrachteten sich lediglich als Interpreten des Dichterwortes. Anders die englischen Bühnenkünstler, die in Deutschland den berufsmäßigen Schauspielerstand begründeten. Ihnen war das Dichterwort nur ein Mittel, ihre Künste zu zeigen."

§ 4.

Einfachheit der Bühne im neuen biblischen und historischen Schul- und Volksschauspiele. Maßloser Wechsel des Schauplatzes. Kein Intérieur.

Ein Außen und ein Innen, jenes den Blicken der Zuschauer offen, dieses ihnen verhüllt, aber durch einen oder mehrere Zugänge mit der Außenbühne verbunden: das ist die auf Terenz fußende Grundlage der Schulbühne, die schon Jodocus Badius entwickelt hatte: „Intra igitur theatrum ab una parte opposita spectatoribus erant scenae et proscenia i. e. loca lusoria ante scenas facta. Scenae autem erant umbracula seu absconsoria, in quibus abscondebantur lusores, donec exire deberent, ante autem scenas erant quaedam tabulata, in quibus personae, quae exierant, ludebant.“ [1]) Das entspricht bis auf die Namen der Schulbühne des 16. Jahrhunderts. Die Scenae fanden wir bei Muschler, Lasius, Rollenhagen, das Proszenium bei Schöpper, aber auch bei Melanchthon:

„Ideo hic in ipso constiti proscenio“ —

heißt es im Prologe zur Hekuba. Auch bei Frischlin und Schonaeus sind ähnliche Prologeinleitungen häufig.[2])

Daß diese Bezeichnungen einfach dem Badius entnommen seien, wird nicht behauptet; nur auf die allgemeine Gebräuchlichkeit dieser Ausdrücke soll damit hingewiesen sein.

Es fanden sich aber auch bald deutsche Ausdrücke dafür. Die scena war leicht zu übersetzen, sie wechselt schon im Lateinischen mit der Bezeichnung dessen, was sie darstellen soll. So heißt es im Weihnachtsspiele des Lasius, dessen szenarische Bemerkungen lateinisch sind, einmal (S. 117): Angelus stans prae aedibus Mariae, ein paar Zeilen weiter: redeunt e domo Mariae, und später (zu Vers 799): Maria prodit e scena. Natürlich sind aedes, domus und scena ein und dasselbe, eben ein „hauß“, wie Rektor Muschler sagt.

Dieser Ausdruck scheint sich eingebürgert zu haben, wenn auch in einzelnen Fällen andere Ausdrücke vorkommen, wie die erwähnten „scenae oder außgäng“ im Straubinger Tobias.

---

[1]) Creizenach Bd. 2, S. 6, Note.

[2]) So bei Frischlins Rebecca, bei des Schonaeus Tobaeus, Daniel, Dyscoli.

Der scena steht das proscenium gegenüber, das, anfänglich schmal, allmählich immer größere Ausdehnung annahm. Bei Lasius heißt es theatrum; ihm mag schon der ältere Ausdruck dem größeren Raume gegenüber nicht entsprochen haben. Als deutsche Bezeichnung finden wir: Plan. So beim Straubinger Tobias[1]) und noch deutlicher in der Sommerischen Übersetzung der Komödie Cramers „Vom Ritter Aretino und seiner Schwestern Eugenia". Dort — Actus IV, Scena III — will die Mutter der beiden sterben, als sie den vermeintlichen Tod ihrer Kinder erfährt. Ein Anwesender ruft, als er sie schwach werden sieht:

„Huy greifft sie an/ führt sie hinein."

Aber sie gibt zur Antwort:

„Es ist ohn noth / Last mich hier sein
Daß jhr mich nicht wider herauß
Todt tragen müst auß meinem Hauß
Hier will ich sterbn auff diesem Plan."

Die beiden Bezeichnungen sind einander hier klar und deutlich gegenübergestellt.

Mit diesen Begriffen von Bühneneinrichtung traten nun die Schulmeister an neue Stoffe heran, an die der heiligen Schrift. Das Mißverhältnis war offenbar. Eine Bühne, die auf eine Komödie kleinbürgerlichen Zuschnitts berechnet war, sollte nun den nomadisierenden Patriarchen zur Heimstätte werden; denn gerade das Alte Testament wurde jetzt ganz besonders bevorzugt. Das gab Kompromisse nach allen Richtungen hin.

Wenig Schwierigkeiten machte die Personenzahl; recht viele Spieler aufmarschieren zu lassen, war den Spielleitern ganz recht, wie uns Macropedius schon verriet. Im lateinischen Schuldrama war man in dieser Hinsicht noch bescheiden. Die dreißig Personen des Hecastus, deren Verzeichnisse die bekannte Entschuldigung angehängt ist, sind äußerst bescheiden gegen die langen Listen bei Greff und später bei Rasser etwa. Bei der Komödie vom Könige, der seinem Sohne Hochzeit machte, zählt sie 162 Nummern; aber nicht jede bezeichnet nur eine einzelne Person, manche vielmehr ganze Gruppen. Bei solchen Zahlen begreifen wir die Notwendigkeit einer

[1]) s. o. S. 121.

Bühne von fünfzehn zu zehn Ellen Fläche, wie sie in Annaberg errichtet war.[1]) Während früher, den Holzschnitten nach zu urteilen, ein ziemlich schmaler Raum vor den Szenen zur Verfügung stand, eben ein proscenium, so wurde jetzt die Fläche zur Hauptsache, auf der sich das ganze bunte Treiben ausbreiten konnte. Kapitel für Kapitel des biblischen Berichtes wurde nun in dialogische Szenen umgegossen, ein epischer Vorgang nach dem anderen entwickelte sich auf der freien Bühne, ganz gleichviel, wo derselbe in Wirklichkeit stattgefunden. Hier war eben die Bühne und sonst nichts der Ort der Handlung; was sich die Zuschauer unter ihr zu denken hatten, wurde ihnen deutlich genug gesagt.

Nehmen wir eines der augenfälligsten Exempel heraus: die erste Szene des Greffischen Abraham. Die „Vorrhede" des „Actors" hatte geendet:

„Gott wird jtzt selber reden nu
Aus den wolcken wird reden er
Zum Vater Abraham daher."

Wie das Reden aus den Wolken vor sich gegangen, wird schwer festzustellen sein. Vielleicht war der Sprechende einfach unsichtbar, sprach aus dem Innern heraus, möglicherweise etwas hoch postiert, die betr. Verse mit entsprechend feierlichem Tonfalle, so daß man eigentlich nicht wußte, woher sie kamen. Das ist allerdings nur eine Vermutung und will nicht mehr sein. Aber in zweifelhaften Fällen steht die Präsumption bei bühnentechnischen Fragen im 16. Jahrhundert immer für die möglichste Einfachheit. Und für diese Stimme Gottes aus dem Hintergrunde gibt es ein paar Parallelstellen.

In Baumgarts Juditium II, 1 war das Arrangement ein ähnliches. Dort ruft Deus:

„Salmon hör zu mein kind Salmon/
Salmon hör zu mein knecht Salmon.
Was ich der Herr dein Gott wil sagn/"

Salomon aber sieht niemand; sonst würde er nicht ganz verwirrt rufen:

„Was dar? wer rufft mir jungen knabn.
Hilff o Herr Gott ich junges kind/
Was hör ich da soen helle stim.
Fürcht ich mich doch schier gar zu todt."

[1]) Bartusch a. a. O. S. 160.

Den Dichtern, die ihre Bibel kannten, schwebte eben die Situation des jungen Samuel, der im Tempel schlief, vor Augen. Auch der sah keinen Rufer und lief darum dreimal zum Hohenpriester, weil er meinte, von ihm gerufen zu sein.

Auch Voidius gibt in seinem früher schon erwähnten Joseph von 1618/19 den Rat: „Wenn jemand die Personen der heiligē Dreyfaltigkeit nit wil sichtbarlich darstellen/ so mag er sie wol vnaus gekleidet hinter einem Fürhang laut vñ gravitetisch reden lassen.“ Schonaeus endlich hat im Personenverzeichnisse seines Saulus klipp und klar die Notiz: Jesus vox inconspicua.

Daß Greff die „Wolken“ ausdrücklich nennt, gibt jedem, der diesen Poeten ein wenig kennt, die ziemliche Gewißheit, daß sie nicht vorhanden waren; denn er hat die löbliche Gewohnheit, bei dunklen Situationen deutlich zu sagen, wie die Sache gemeint ist. Es sei nur der Schluß der Vorrede zum Lazarus angeführt:

„Eins muß ich euch noch zeigen an
Lazarum must jr so verstan/
Als sey er vber feld gewest
Wie er auch selbs sag/ ausgereist/
Kom kranck zu hause wider nu
Wolan hört alle veissig (sic) [1]) zu.“

Aus den imaginären Wolken heraus spricht also der unsichtbare Gott zu Abraham und erteilt ihm den bekannten Auftrag, von Vaterland und Verwandtschaft hinwegzuziehen, woraus wir ersehen, daß er noch in Ur Chaldaeorum weilt. Sarai, die dazu kommt, wird alsbald hineingeschickt, alles zum Auszuge zu rüsten:

„Drümb gehe hienein schick alles zu
Ich wil hie deiner warten nu/
Forder zu mir das gantze Haus
Und heis sie alle komen raus/
Du machst jn sagen was werden sol
Heis sie komen allezumal.“

Nach einem längeren Gebete Abrahams kommt Sarai mit den Knechten und Mägden wieder aus dem Hause oder Zelte, eben der „Scena“ heraus. Mit einer Geschwindigkeit, vor der

[1]) Gleich wieder ein Beispiel der vielen Druckfehler in diesem Stücke.

man Respekt haben muß, ist der ganze Hausrat bereits verpackt worden, und das Gesinde erklärt seine Bereitwilligkeit mitzuziehen, zuletzt „die ander magd“:

„Ich acht es nicht ich zihe auch mit
Gott wird vns ia verführen nit /“

Unmittelbar darauf spricht Abraham weiter:

„Wolan so folget vnd merckt schon
Hie sind wir im land Canaan /
Hie allhie in diesem land
Wonen die Cananiter zhand /
Wir wollen aber ferner zihn
Gen Sichem an Hayn More hin /
Gott: Abram Abram merck mich eben
Deim samen wil ich dis land geben /
Abram: HErre ich weis kein mas noch ziel
Deiner gnaden drümb gsche dein wil /
Du schaffst alls wies am besten ist
Du bist zu lobn zu aller frist.
Hie sol Abram ein Altar auffrichten.
Drümb ich auch den Altar auffricht
Zu deinem Lob vnd anders nicht.
Zu den seinen
Nu wolln wir wider ferner reisen . . .
. . . Wolan wir sind an dem ort hier /
Da ich meim HErrn vnd lieben Gott
Aber dancken wil das er vns hat
Bisher das allerbest gethan
Zu Gott
HErr Gott dein namen ruff ich an /
Hir richtet er aber ein Altar auff.“

Es folgen vier Verse des Gebets, dann neun Verse „Wiederumb zu den seinen“, in denen er sagt, daß sie wegen der „tewren zeit so schwer“ jetzt „nach Egypten nein“ ziehen wollen. „Nu redet er sonderlich zu seinem Weibe“ und gibt ihr in siebzehn Versen die bekannte Instruktion, sich für seine Schwester auszugeben; sie stimmt in zwei Versen zu, dann spricht „Abram zu allen den seinen“

„Nu sind wir in Egypten hin.“

Das ist des Stückes erste Szene, nicht mehr; aber sie gibt einen Begriff von dem endlosen Hin-und-her; denn einigermaßen auf- und abgezogen, um die Wanderung zu markieren, ist die ganze Reisegesellschaft sicher: läßt doch noch Voidius

die Brüder Josephs die Reise zwischen Palästina und Ägypten, wenigstens das letzte Stück, in ganz gleicher Weise zum Ausdrucke bringen (V. 7):

Ruben: Last vns mehlich die halbe Meil /
Auch hinter vns bringen die weil. a
Randnote: a Sie blieben auff dem Pallast vñ
ziehen an einer seit auff vnd nieder.

So wurde auch hier die Wanderschaft angedeutet, und die wiederholte Aufrichtung der Altäre mußte sich schon um der Zeit willen, die zur Verfügung stand, gleichfalls auf primitivste Andeutung beschränken.

Pharao und seine drei Fürsten sehen in der zweiten Szene die Fremdlinge kommen. Sie waren vorher nicht auf der Bühne; denn der Prolog weist nur auf Abraham hin, und dieser hat mit den Seinen die Bühne zu seinen Wanderungen so ziemlich allein gebraucht. Sie müssen also auf ein gegebenes Zeichen oder Stichwort aus ihrer scena herausgetreten sein, womit Abrahams Wort: „Nu sind wir in Ägypten hin", sofort seine äußere Darstellung fand. Die Menschen selbst und ihre Worte müssen die fehlende Dekoration ersetzen.

Im folgenden zeigt sich ein weiteres Hilfsmittel, die großen Ortsunterschiede zu überwinden. Abrams Reise ist beendet, er hat sich also irgendwie niedergelassen, ist von seinem Reittiere gestiegen, wenn er eins hatte,[1]) und hat sich, wahrscheinlich in der nämlichen scena, darin Sarai am Anfang in Ur den Hausrat zur ersten Fahrt zusammenpackte, häuslich eingerichtet. Hier sieht er den Fürsten kommen, der in der dritten Szene Sarai zum Könige holt; und so spielte sich auf beiden Seiten der Bühne ein bald gegenseitig unabhängiges, bald ineinandergreifendes Spiel ab, an die jeweilige scena anschließend, die auf der einen Seite den Palast des Pharao, auf der anderen Abrams Behausung darstellte. Hier empfängt Pharao das Weib Abrams, hier hört er seinen Rentmeister, der ihm über die Plagen Bericht erstattet (I, 5), die Gott um des entführten Weibes willen über sein Haus geschickt hat — daß man auf der Stelle deren Grund einsieht, ist ein Beispiel

[1]) Wenn! — Über Reit- und Lasttiere werden wir später noch zu reden haben.

für die rührende Naivität der Zeit. Auf der anderen Seite ist Abram mit seinem Gesinde in der scena verschwunden, um natürlich sofort wieder herauszutreten, als nach ihm geschickt wird, sein Weib wieder in Empfang zu nehmen. Recht weit werden beide scenae nicht voneinander entfernt gewesen sein: „der Fürst zu Sarai auffm weg“ (zum Pharao) spricht ganzer acht Verse, dann ist man da.

Wenn dann die Ägypter dem wieder fortziehenden Abram das Geleite gegeben[1]) und sich von ihm verabschiedet haben, verschwinden sie wieder in ihrer scena, und Abram kommt nach einigem Herumziehen auf der Bühne wiederum zu der seinigen:

„Seht kinder hie sein wir wider
Da wir vns lagerten nider /
Da meine erste hütte war
Da ich dem Herrn baut ein altar /“

Aber noch in der nämlichen Szene I, 6 sieht er, wie seine Hirten mit denen Lots Zank anheben, spricht mit diesem, der höchstwahrscheinlich die Erbschaft der Ägypter in der scena der anderen Seite angetreten hat, und „zeugt abermal fort“,[2]) bis er endlich am Schlusse des Aktes sagt:

„Im Hayn Mamre wil ich hier
Wonen / Vnd darnach bawen dir /
Ich wil dir bawen ein altar
Zu deinem lob vnd preis vorwar /[3]) . . .“

Der zweite Akt ist konzentrierter, weil das endlose Herumziehen aufgehört hat; er enthält die Erteilung der neuen Namen Abraham und Sara und spielt lediglich vor Abrahams Behausung. Von „nein gehn“ ist mehrfach die Rede.

Im dritten Akte kommen die drei Männer und zwar nicht aus irgend einer Scena, sondern jedenfalls „beseidts ex postremo“; denn sie haben auf der Bühne kein Haus, das ihnen „zusteet vnd ghöret an“.[4]) Während Abraham geht, ihnen „einen bessen brots bringen“, hält der „Actor“, der ausnahmsweise den Akt nicht eingeleitet hat, eine lange Rede, um auf das „Exempel

[1]) I, 6.
[2]) I, 7.
[3]) NB.: „vorwar“ und „zwar“ sind Greffs beliebteste Flickworte.
[4]) s. o. den Hecyra-Prolog S. 125.

vberaus schon“ hinzuweisen. Nach Abrahams Rückkehr erfolgt die Verheißung Isaaks; wenn dabei von Sara gesagt wird: „Stehet bey seitz ab / hinder der thur / vnd lachet des heimlich vnd spricht“ — so haben wir uns das zu denken wie auf der fünften oder achten der beigelegten Zeichnungen aus dem venezianischen Terenz von 1521. Die Fürbitte für Sodom schließt die erste Szene, nach der der „Actor“ wiederum auftritt, den Untergang der lasterhaften Städte zu melden. Die folgende zweite Szene zeigt Lot, wie er „Gehet aus Sodom und redet zu Gott“. Sodom war wieder der vormalige Pharaonenpalast oder doch sein unmittelbarer Nachbar. An gleicher Stelle ist des Abimelech scena zu suchen, der im folgenden so ziemlich die gleiche Rolle spielt, wie Pharao[1]) im ersten Akte. Eine eingeschobene komische Szene, zwei verirrte Kaufleute, appellierte an jene Zuschauer, die wir heute „an höchster Stelle“ zu finden gewohnt sind (III, 5). Als Abraham endlich sein Weib wiedererhalten und von Abimelech Abschied genommen, „sihet Abraham — NB.: ganze zehn Verse weiter! — seine magd schnel lauffen aus dem Hauß“. Der verständnisinnige Zuschauer weiß, was das bedeutet: Isaak ist zur Stelle! Damit ist — endlich! — der dritte Akt zu Ende gekommen.

Der vierte setzt mit Gebeten erst des Vaters, dann der Mutter ein; beide danken Gott für den Sohn. Dann verlangt Sara Hagars Verstoßung, Abraham weigert sich: „Das thu ich zwar ja nimmermehr /“ und geht brummend in sein Haus. Sara aber, „Nach dem Abraham hinein gangẽ redet sie mit sich selbst:

Wolan so mag Gott der Herr mein
In dieser Sache richter sein /
Ich wil gehn zur nachbarn hier
Ich hab etwas zu schickn bei jr.“

Das ist wohl so ziemlich das Naivste, was Greff — neben der so merkwürdig rasch auf den Abschied von Abimelech gefolgten Niederkunft — auf dem Gewissen hat. Ob die Nachbarin, die der Poet der einsamen Sara zuweist, eine „Szene“ neben derjenigen Abrahams hatte oder im postremum zu suchen war, bleibt ungewiß. Jedenfalls mußte Sara verschwinden und durfte nicht in ihr eigenes Haus. Denn nach ihrem Abgehen

[1]) Das ist für Greff durchaus Eigenname.

„redet Gott so doch das Abraham im Hause bleib". Es erfolgt das Gebot, die Hagar zu verstoßen. Warum dabei der Sprecher wie der Angeredete unsichtbar bleiben, ist nicht recht klar — vielleicht war nur der Drang nach Abwechslung die Ursache. Gut gesprochen mögen die feierlichen Worte bei leerer Bühne eine ganz eigene Wirkung gehabt haben. Nachher[1]) „kumpt Abraham aus dem haus heraus wider" und verkündet, daß die Verstoßung Hagars Gottes Wille sei. Er holt sie und ihren Sohn heraus und schickt sie fort. Es folgt[2]) die bekannte Szene in der Wüste, während welcher Abraham und die Seinen natürlich wieder in ihrer scena verschwanden. Am Schlusse müssen Hagar und Ismael im postremum unsichtbar geworden sein.[3]) Die nächste Szene[4]) schildert den Bund mit Abimelech, wobei erst Abraham zu diesem geholt wird, dann aber der König mit seinen Leuten „daruon" geht — in ihre scena hinein. Die sechste Szene endlich bringt den Befehl zur Opferung Isaaks: so reiht sich Szene an Szene wie Kapitel einer Erzählung ohne jede Spur dramatischen Aufbaus.

In gleicher Weise wird im fünften und sechsten Akte die Opferung Isaaks, der Tod Saras, — hier greift der Aktor ein, auf den bärtigen Isaak aufmerksam zu machen — und schließlich die Werbung um Rebekka geschildert. Diese Vorgänge spielten natürlich wieder auf der anderen Seite der Bühne, im vormaligen ägyptischen Königspalaste, der jetzt Rebekkas Elternhaus war. Der Empfang der Braut durch Isaak, worauf ein fürchterlich langer „Beschlus" folgt, beendet Akt und Stück. Zwei gleichartige „Historien" — der Name trifft zu! — sollten folgen: die von Isaak und Jakob. Sie sind wohl nicht geschrieben worden; und wir werden eben nicht darum trauern.

---

[1]) IV, 3.

[2]) IV, 4.

[3]) Nicht anders läßt sich der Abgang des Nikodemus und Chamus im Lazarus (II, 3. Ende) denken:

„Wir woln durch den garten nein gan
„Sie sol vns drinnen wol entpfan" —

Martha nämlich, die vor der scena steht und den Knecht zum Arzt abschickt. Eine Störung dieses Gespräches kann der Dichter jetzt nicht brauchen; also müssen jene beiden von hinten ins Haus hinein: durch das postremum.

[4]) IV, 5.

Für unsere Zwecke ist der „Abraham“ trotz seiner Bandwurmnatur immerhin lehrreich, und die ausführliche Analyse wenigstens der ersten vier Akte ließ uns gewiß in Greffs Bühneneinrichtung manchen Einblick tun. Wir hatten festzuhalten, daß er von Terenz und Plautus zum biblischen Volksschauspiele kam, und unter diesem Gesichtspunkte die Technik des Stückes zu betrachten. Daß jede Einzelheit ganz richtig gezeichnet wurde, soll nicht behauptet sein; es ist z. B. möglich, daß Abrahams scena in der Mitte lag, die des Pharao, des Abimelech, der Eltern Rebekkas dagegen auf den Seiten verteilt waren. Es ist ebenso möglich, daß während der breiten Szenen der Brautwerbung im sechsten Akte, die fast den Charakter eines eigenen selbständigen Stückes zeigen, Abraham völlig verschwand und die ganze Bühne mit all ihren scenis als Rebekkas Vaterstadt galt. All das ist möglich. Aber all das bedeutet keine Änderung im Systeme der Bühneneinrichtung. Und das glauben wir richtig gezeichnet zu haben; denn andere Stücke passen ebenso zu dieser Einrichtung.

Nehmen wir z. B. die Rebecca Frischlins zur Hand, die allerdings zunächst Schuldrama war; denn sie ist lateinisch geschrieben. Auch sie folgt der Bühnenentwicklung, die wir bei Greff beobachtet, und die Übersetzungen haben sie wohl auch zum Volksdrama gemacht. Sie ist besonders interessant, weil der ausführliche Prolog uns das System noch näher erläutert und bestätigt, was wir, ohne ihn zu kennen, aus der Entwicklung Greffs ableiteten. Es heißt dort nach Begrüßung der Zuschauer und einigen allgemeinen Redensarten über das Komödiendichten:

REBECCA nomen est huic Comœdiae.
Nam in ea Rebecca Bathuelis filia,
Gnato Abrahae nuptum locatur Isaco:
Opera et fide atriensis servi Eleasari:
Qui missus in Mesopotamiam procul a sene,
Eam herili filio secum adfert coniugem.
Sed quia pater omnia tradidit Isaco:
Iratus Ismael tumultus excitat:
Et agricolas premit venationibus.
Is ad fratrem hodie non veniet neque ad patrem.
Poeta noster noluit: nec Bathuel
Hûc in Chanan veniet: neque eius familia,

Praeter Rebeccam, quia loci isti sunt nimis
Remoti: quod vos scire primum voluimus:
Ne quis miretur, cur nulla Abrahae aut Isaco
Cum Bathuele sint colloquia: nam tribus
Locis peragetur hoc totum negotium.
Senex hic Abrahamus est: hic Isacus:
In illisce una qui cum patre habitat aedibus.
Haec sylva est Pharan ubi venatur Ismael:
Haec civitas Charrae Mesopotamiae erit,
In quibus habitat pater Rebeccae Bathuel.
Anni quidem elapsi sunt ab eo tempore
Quo nuptias istas celebravit Isacus,
Ter mille quadraginti, (sic!) quinquaginta novem:
Annis puta ante Christum e virgine editum
Mille octingentis, octoginta quattuor.
At nos eas hodie iterum celebrabimus
In hoc proscenio,[1]) siquidem per vos licet,
Et vos vestro favore nos iuvabitis.

Wir haben hier einen gesprochenen Theaterzettel von seltener Vollständigkeit; nicht nur das Personenverzeichnis, sondern auch Ort und Zeit der Handlung wird genau angegeben.

Man könnte bei der Bemerkung, man möge sich nicht wundern, daß Abraham und Isaak mit Bathuel nicht ins Gespräch kommen, einen Augenblick an die alte Passionsbühne mit drei Ständen denken, auf denen sämtliche Spieler dauernd sichtbar blieben. Aber diese Stände mußten dann eben sehr nahe aneinandergerückt sein, jene Verwunderung zu rechtfertigen. Und rücken sie gar auf einem „proscenio“ zusammen, so wird jene Vermutung erst recht hinfällig. Und der Text des Stückes macht ihr vollends den Garaus.

Vos caeterius hinc abite, Eleasare
Adesdum: paucis te volo. —

So beginnt gleich nach der großen Vorstellung die erste Szene, an deren Schlusse Eleasar ins Haus hineingeschickt wird: reperies intus domi pro arbitratu tuo. Die zweite Szene ist ein Monolog Abrahams, nach dessen Beendigung auch dieser verschwindet:

Ibo intro, ut, quae constitui, peragam sine mora.

Im zweiten Akte kommt dann Ismael, der hier den Mittelpunkt einer eigenen lebhaften Handlung bildet, die sich mit

[1]) prescenio kann nur Druckfehler sein.

der Haupthandlung fast gar nicht berührt. Daß seine scena im Prologe als Wald bezeichnet ist, darf uns nicht beirren; denn dieser Wald hat eine Türe: am Ende der dritten Szene des vierten Aktes sagt Ismael zu seinem Gefolge:

Vos agricolae me hic ante ostium operimini.

Und im weiteren geht er hier eben so ein und aus wie Abraham in seinem Hause: „egressus nunc sum", sagt er selber ein paar Szenen weiter,[1]) als er seinen Jäger und einen Tischgast erwartet, mit dem er am Schlusse der Szene hineingeht, um zu essen:

Eamus ergo intro . . .
Eamus ergo atque accumbamus, quoniam dudum tempus est.

Der „Wald" war also jedenfalls einer anderen scena täuschend ähnlich.

Auch die Tatsache, daß Eleasar am Beginne des dritten Aktes ausführlich berichtet, er sei jetzt da, wohin sein Herr Abraham ihn geschickt,[2]) bekundet deutlich, daß hier nicht ein gesonderter Stand, sondern ein gemeinsames proscenium gedacht ist.

Allerdings spielen sich wenigstens in einem Falle verschiedene Handlungen zugleich auf diesem proscenium ab, wenn auch die eine stumm ist. Am Ende der zweiten Szene des vierten Aktes setzt sich die Familie Bathuels mit ihrem Gaste sehr umständlich zu Tische. Dann kommt eine Szene der Handlung Ismaels, die sich um jene Tischgesellschaft gar nicht kümmert. In der vierten Szene, nachdem Ismael und seine Leute verschwunden, geht das Tischgespräch, das inzwischen verstummt war, vor Bathuels Hause wieder weiter, wie vorher.

Das kann man sich nicht anders vorstellen als auf verschiedenen Seiten der Bühne spielend — eine Praxis, die auch Lasius in seinem mehrerwähnten Weihnachtsspiele verwendet. Dort treten die Hirten ex opposita theatri parte auf, als der Engel seine Verkündigung beginnt, und später beim Kinder-

[1]) IV. Akt, 6. Szene.

[2]) Hi sunt loci, atque haec regiones, quae mihi ab hero
Sunt demonstratae, ut rationem capio oculis.
Nam civitatem hanc esse Charras autumo:
Ubi ille habet patruelis heri mei Abrahae.

mord verteilen sich die Mütter auf der ganzen Bühne, so daß die Notiz angebracht werden kann: Anna ex altera parte theatri conqueritur.[1]) Ein anderer wieder descendit per medium theatrum (v. 113). Daß in diesem Stücke das theatrum die Fläche der offenen Bühne den geschlossenen scenis gegenüber darstellt, hat der Herausgeber richtig vermutet.[2])

Natürlich setzt eine solche doppelte Handlung auf derselben Bühne eine ziemlich bedeutende Ausdehnung dieses „Planes" voraus. Eine solche wird aber auch von anderen Dichtern angenommen. Schonaeus liebt es, die Leute aus größerer Entfernung aufeinander zukommen zu lassen. Gleich in seinem ersten Drama, im Naaman, sagt Artemona am Ende ihres ersten Monologes:

Eccam Phronesium ancillam nostram huc procul
Accedere conspicor . . . . sed oculos
Quid circumferat, aut quid respectet nescio.
Ibo obviam, ut quem quaerat, quove properet, intelligam.

Und nachdem die Magd zu sprechen begonnen:

Propius accedam, ut ea quae dicat audiam.

Wenn die Entfernung außer Hörweite auch nicht ganz wörtlich zu nehmen ist, so würden diese Worte bei allzu kleiner Bühne doch geradezu lächerlich wirken. Und ähnliche Wendungen kehren bei Schonaeus gar nicht selten wieder, und mitunter währt es einige Zeit, bis die gesehenen Personen ganz herankommen.[3]) Man darf dabei nicht vergessen, daß von Kulissengassen keine Rede sein konnte, sondern nur von dem, was auf der Bühne geschieht.

Auf einer solchen von größerer Ausdehnung können rechts und links die verschiedensten Schauplätze abwechseln, und ebenso wie der alte Greff macht sich der um ein halb Jahrhundert spätere Schonaeus das reichlich zu nutze. Die Tobiasdramen zeigen diese Übung bei allen Dichtern, also auch bei Schonaeus, aber auch sonst fehlt es bei diesem an Reiseszenen nicht — man denke an Saulus, d. i. Paulus und seine Bekehrung auf dem Wege nach Damaskus, an Naaman,

[1]) S. 113 und 156.
[2]) Anmerkung zu V. 68, S. 166.
[3]) Vgl. Saulus I, 7 und Nehemias I, 1.

der zu Elisaeus reist, an die Brüder Josephs. Auch in Frischlins Frau Wendelgard wechselt der Schauplatz beständig.

In Greffs Judith ist die Teilung der Handlung auf beide Seiten der Bühne deutlich durchgeführt, in den verschiedenen Monomachien (David und Goliath), der lateinischen Schöppers wie der deutschen Ambrosius Papes, liegen die Verhältnisse genau so. Dem guten Pape, der, nebenbei bemerkt, ein schauderhafter Metriker ist und, um seine acht Silben zu bekommen, einfach die Vokale aus den Worten hinauswirft — „obrstn“ z. B. ist ihm eine Silbe! — geht der Gaul freilich gründlich durch. Weil er keine Bühnenanschauung hat, die ihm die Plätze der Spieler gesondert und abgegrenzt angibt, weiß er gar nicht mehr, wo sich seine Leute eigentlich herumtreiben. So sagt Ahiezer IV, 5 zu David:

„Hör her mein Sohn du solt jetzund
Mit vns ins Leger gehn kurz rund,“

nämlich zum Könige, wie unmittelbar vorher gesagt wurde. In der folgenden Szene steht David vor Saul, also im „Leger“; und doch rät ihm dieser nicht nur, „ins Leger“ zu gehen und sich einen Harnisch anzuziehen, sondern meint schließlich selber:

„Wolan laßt uns ins Leger gahn /
Da wollen wir denn dieser sach
Mit einander besser denken nach.“

Bei Schöpper schließt allerdings auch die betreffende Szene (V, 2) mit dem auf Saul und Jonathan verteilten Verse:

Sed ingrediamur castra. — Sequemur illicet.[1])

Das hat Pape treulich übersetzt, ohne aber zu beachten, daß es bei Schöpper, der innerhalb eines Aktes die Handlung örtlich zusammenzufassen strebt, am Eingange der nämlichen Szene heißt:

Eamus quaeso adolescens concitatiori
Gradu nam en, rex ipse occurrit nobis, ita
Nimirum ardet tuam praesentiam.

Mit welchem Mangel an Ortsgefühl manche Leute ihre

[1]) Die deutlich ausgesprochene Befolgung einer Aufforderung zum Gehen, die auch bei Frischlin, namentlich aber bei dem pedantischen Schonaeus häufig ist, ersetzt gewissermaßen die szenische Bemerkung: sie gehen ab.

Verse geschmiedet haben, lehrt dies eine Beispiel zur Genüge, ohne doch das einzige zu sein.[1])

Jedenfalls sieht man, wie bequem die — vielleicht kann man sagen: erweiterte Terenzbühne sich auf alle Notwendigkeiten einrichten ließ. An Aufschriften über den „Szenen" braucht man übrigens nicht zu denken; das war zunächst ein Hilfsmittel für den Illustrator. Auf der Bühne wurde alles ausdrücklich gesagt.

Im Lazarus und im Osterspiel läßt Greff es jedesmal laut und deutlich verkünden, wo sich die sprechenden Personen befinden, ob nahe bei Bethanien oder bei Jerusalem oder bei Emaus. Und für den Spielleiter sind diese Notizen in den Drucken mit extra großen Lettern noch einmal vor den gesprochenen Worten gegeben, damit sie nicht vergessen, den betr. Spieler anzuhalten, diese Ortsangaben auch im Vortrage recht klar und deutlich herauszuheben; wir haben eben wieder gesprochene Dekoration: alles durch das Wort, nichts durch lebloses Bild, als den einzigen Unterschied des Außen und Innen.

---

[1]) Vielleicht das Tollste in dieser Beziehung leistet ein allerdings viel älterer Poet, Lienhart Culmann, in seinem Spiele vom bekehrten Sünder. Hier wollen II, 2 die beiden Vormünder zum Sünder hineingehn, obwohl sie ihn heraußen stehen sehen: „Seht eben recht er da steht." — Und der Sünder begrüßt am Eingange der folgenden Szene ausdrücklich beide, die zu ihm hereinkommen (II, 3):

„Und jr auch lieben Herren mein
Was deuts das jr da kumbt herein."

Es redet aber weiter nur der eine Vormund dem Sünder zwei Szenen lang eindringlich zu, er solle sich bessern. Da alles nichts hilft, wendet er sich am Anfange der fünften Szene des zweiten Aktes zu seinem Kollegen Curator: „Lieber Herr was sagt jr dazu."

Und der, den vorhin schon der Sünder als zu ihm „herein" gekommen begrüßt hat, gibt jetzt die Antwort:

„Fürt jn doch nur einmal herein
Ich will auch was mit jm reden."

Dabei fehlt im Dialoge jede Andeutung über ein Verlassen des Raumes, was sonst fast immer deutlich ausgesprochen wird. Wir haben völlige Verwirrung, wenn wir das „hinein" und „herein" wörtlich fassen wollen.

Das hängt allerdings zusammen mit der gleich zu besprechenden Unmöglichkeit, einen Innenraum zur Darstellung zu bringen.

Auf diese Weise kann Christus mit seinen Jüngern bei Beginn des fünften Aktes im „Lazarus“ jenseits des Jordan sein und am Schlusse der dritten Szene, ohne daß seine und der Jünger Gespräche eine Unterbrechung erfahren, diesen sagen: „Nu sein wir zu Bethanien.“ Auf diese Weise kann im Straubinger Tobias die achte Szene des fünften Aktes im Hause des alten Tobaeus spielen, während sich die Szenen vorher und nachher in weiter Entfernung bei Raguel und Gabelus abwickeln: zwei scenae zu beiden Seiten der Bühne machten das möglich. Auf diese Weise kann die Historia Magelonae[1]) bald in der Provence, der Heimat Peters, bald in Neapel, bald beim Sultan, sozusagen in der ganzen Welt herum spielen. In des Hunnius „Joseph“ wechselt Ägypten und Palästina auf gleiche Weise.

Aber man begreift dann auch, daß Leute wie der solide Crocus schlecht damit zufrieden waren: „Non sic tolerari potest, ut longe lateque dissita loca in unum subito proscenium[2]) cogantur: qua in re per se absurdissima et nullo veterum exemplo comprobata, nimium sibi hodie quidam indulserunt.“ Und dabei waren ihm, der 1536 diese Vorrede zu seinem „Joseph“ schrieb, die vorgenannten, allerdings besonders handgreiflichen Beispiele noch gar nicht bekannt.

Manchem Regisseur und Dramaturgen wird die geschilderte Bühneneinrichtung gar nicht übel behagen; sie bietet jedenfalls Wirkungen, die man mit der Guckkastenszene nicht erreichen kann; sie ist auch nicht auf die künstliche Beleuchtung angewiesen, die schon manch ein ehrlich strebender und denkender Künstler zum Henker gewünscht hat — aber sie hat doch einen bedenklichen Mangel: sie kennt kein Intérieur!

Sie zeigt sich damit als ein Kind des Südens und der Antike, das sie in letzter Linie eben doch war, wenn auch durch mancher Er- und Verzieher Hände hindurchgegangen.

Am grellsten zeigt sich dieser Übelstand in der Vorrede zu Greffs Osterspiel. Jede erklärende Bemerkung würde den Eindruck dieser Stelle vernichten:

---

[1]) So in den Kopfleisten; im Titel: Magelone.

[2]) Wieder dieser stehende terminus.

„. . . Hört weiter zu vnd mercket das
Die jünger des Herren / Alles was
Was sie reden werden wolan
Das müst jhr alle zeit so verstan /
Das es geschehen sey im haus
Das wirs nu agieren hieraus
Das thun wir euwert halwen nur
Das jhrs sold hörn und sehen hir
Zwar die gantze Action wolan
Die ist schir gar also gethan
Das alles heimlich zugangen ist
Wie man es dann yn der schrift list
Die jünger waren verschlossen dar
Aus furchte der Jüden schar
Die hogen priester dergleich thatn
Alles was sie zu schicken hattn
Sold heimlich vnd verborgen sein
Wie es aber auskomen fein
Alles vnd alles wollen hören wir . . .“

Offener und rückhaltloser kann man die Schwäche dieser Bühneneinrichtung nicht aufdecken; seit uns diese Stelle bekannt war, sind wir gegen alles scheinbare Intérieur äußerst skeptisch geworden. Was in einem Stücke mit dieser Vorrede die szenische Bemerkung: „Jhesus Christus kumpt durch verschlossen thür zu den iüngern da nu Thomas vorhanden“ [1]) noch für einen Wert hat, begreift man leicht, nämlich gar keinen. Sie ist rein für den Spielleiter bestimmt, damit er die Illusion auf irgend eine Weise unterstütze. Freilich muß man nach diesen Proben von der Illusionierungsfähigkeit jenes Publikums eine hohe Meinung bekommen und könnte leicht in Versuchung geraten, den Kunstgenießenden unserer Zeit einige Quentchen davon zu wünschen. Denn die eigentlich dramatische Kunst ist durch raffinierte Bühnenmechanik, durch „künstliche Natur“ noch niemals gefördert worden.

Das völlige Fehlen des Intérieurs bringt freilich Ungeheuerlichkeiten mit sich, die wir nicht mehr zu genießen vermögen.

„Ich wil dirs sagen jnn geheim
Hab dich drumb raus gefürt allein“ —

Also in Greffs Aulularia, II, 1, Eunomia zu ihrem Bruder

[1]) Im V. Akt, Szeneneinteilung fehlt hier.

Megadorus; daß eines den anderen auf die Straße hinausführt, ihm ein Geheimnis anzuvertrauen, ist uns einfach Torheit, aber im Schauspiel des 16. Jahrhunderts war es bittere Notwendigkeit.[1]) Unterhalten sich doch in Krügingers „Herodes und Johannes" zu wiederholten Malen die Leute vor dem Hause über die allervertraulichsten Dinge, so Herodes und Herodias I, 2 über ihre Ehe, Herodias und ihre Tochter II, 3 über den Plan, des Täufers Enthauptung herbeizuführen. Daß sich hier III, 2 der Herodias Tochter (einen Namen führt sie nicht) erst im Spiegel besieht und dann „wider zu haus" gehn will, ist ebenso bezeichnend. Wenn sich Susannas Gemahl bei Rebhun coram publico zur Reise ankleiden läßt,[2]) so gehört dies gleichfalls in dies Kapitel.

Des Johannes Gefängnis ist bei Krüginger offenbar eine „Scena" wie alle anderen, aus der er heraustritt oder doch herausschaut, wenn ihm seine Jünger Christi Botschaft bringen (II, 4). Und nicht anders ist das Gefängnis des Papista conversus bei Dedekind zu denken (V, 8).

Interessant ist, daß Krüginger die große Geburtstagstafel bei Herodes gestrichen hat. Man sitzt, obwohl zum Eintreten eingeladen (So kumpt vnd geht mit mir herein)[3]) auch wirklich zu Tische, aber es kommen keine Speisen, und der Zugang zu Herodias wie zum Kerker des Johannes bleiben gleich sichtbar. Das eigentliche Essen war dem Dichter so im Freien doch zu unwahrscheinlich. Auch im Exemplare des Joannes decollatus von Jakob Schöpper, das die Münchener Universitätsbibliothek bewahrt, hat eine gleichzeitige Hand, die das Stück zur Aufführung einrichtete, neben verschiedenen Derbheiten und einigen Längen auch dies Mahl (V, 5) mit einem

---

[1]) Auch in Frischlins Rebecca sagt Abraham zu seinem Sohne (II. 5): „produxi te foras, tecum ut loquar familiarius."

[2]) In der zweiten Ausgabe von 1544 V. 211 f. bei Palm (Lit. Ver.):

Abdi (der Knecht).
Sollt ich euch nu auch ziehen an?

Joachim.
Ja thu es so kom ich eh davon.

Daß er herausgekommen, wurde ausdrücklich gesagt.

[3]) IV, 1.

„Omittitur“ versehen. Vielleicht war dem betreffenden Herrn das Essen vor allem Volke doch ein wenig unpraktisch.

Wenn die große Trinkerei bei Holofernes, z. B. in Greffs Judith (IV, 6), beibehalten wird, so mag man das damit erklären, daß man sich hier überhaupt in keinem Hause, sondern im offenen Feldlager befindet.

Später war man weit weniger ängstlich. Das erwähnte große Mahl bei Bathuel in Frischlins Rebecca fand vor dem Hause statt.[1]) Ebenso läßt sich der Bauer im Vitulus des Schonaeus vor der Türe des Wirtshauses zum Trinken nieder: Hic pro foribus considebo (II, 3). Andere Wirtshausszenen bei Schonaeus markieren den Innenraum, so im zweiten Akte der Pseudostratiotae. Als dort die beiden Helden der Einladung, ins Wirtshaus einzutreten, gefolgt sind, wird dennoch die bedienende Magd gerufen: ocyus exi Syra! Und obwohl die beiden Helden von ihren Frauen per ostii rimas belauscht werden, geht doch wieder am Ende (II, 5) der Befehl an die Magd: lebetem intro aufer. Der Innenraum wird einfach durch gesprochene Dekoration zum Ausdrucke gebracht wie jeder andere Ortswechsel auch. Bezeichnend ist der vierte Akt des Ananias von Schonaeus, wo es in der ersten bis dritten Szene heißt: templi ostium apertum video — ad templum devenimus — hic in templo.

Im Daniel des nämlichen Autors hat dieser mißliche Umstand zu einer ganz eigenartigen szenischen Bemerkung geführt, die noch dazu die einzige in sämtlichen Schonaeusdramen ist,[2]) gleich als ob der Dichter hier daran verzweifelt habe, alles Nötige im Dialoge klar ausdrücken zu können.

---

[1]) Am Ende heißt es ausdrücklich: intro mecum ibitis.

[2]) Wenigstens in der von uns gebrauchten Amsterdamer Ausgabe von 1646. — Schonaeus scheint sich übrigens auch sonst der technischen Unzulänglichkeit seiner Bühne bewußt geworden zu sein. Ähnliches klingt wenigstens aus den ersten Versen der Peroratio zum Triumphus Christi heraus:

Hic spectatores, auctor sibi desistendum putat:
Cum ascensus Christi ad coelum, qui nunc restat, scenico
Apte exhiberi non possit choragio.

Die Himmelfahrt war beim Fehlen jedes Schnürbodens freilich eine unlösbare Aufgabe.

Es handelt sich um die Szene, wo die Priester mit ihren Frauen und Kindern den Tempel des Bel durch eine geheime Türe betreten, um die dem Gotte servierte Mahlzeit aufzuspeisen. Auf offenem „proscenium", wie es im Prologe heißt, waren die Speisen vor des Gottes Bildsäule hergerichtet, der König und Daniel mit Gefolge hatten den Tempel verlassen — wie kamen nun die Priester herein? Eine Randbemerkung muß helfen: Sacerdotes ingressi, per occultum templi ostium, statim rursus prodeunt. Also sie gehen hinein durch irgend eine scena, um gleich wieder herauszukommen — offenbar beim selben Eingange. Das ist denn doch die reinste Markierung eines Innenraums: ein Passieren der Türe ist vor sich gegangen, wenn die Leute wieder herauskommen, muß sich das Publikum die Türe einfach als von der anderen Seite gesehen vorstellen, so sind sie durchgekommen und folglich jetzt drinnen, nachdem sie vorher draußen waren. Am Schlusse der Szene verschwinden sie, ohne wieder zu kommen, und der Eintritt des Königs in den Tempel kann im folgenden Akte nach markierter Lösung des königlichen Siegels auf dem Wege der gesprochenen Dekoration erfolgen wie im vierten Akte des Ananias. Für geheime Türen reicht die gesprochene Dekoration nach des Schonaeus Gefühl nicht aus. Von einem wirklichen Innenraume ist keine Rede.

Scheinbare Innenszenen sind immer verdächtig. Es ist bezeichnend, daß die Wittenberger Ausgabe des Hofteufels von Chryseus vom Jahre 1545 einen Titelholzschnitt hat, auf dem des Königs Thron in freier offener Landschaft steht.[1]) Und das ist nicht einmal ein eigentliches Szenenbild. Um so mehr zeigt es, wie sehr man durch die Praxis der Bühne gewöhnt war, alle Vorgänge ins Freie heraus zu versetzen. Bei Sixt Bircks „barlamentarischen" Stücken „Ezechias" und „Zorobabel" ist ein Ort der Handlung überhaupt nicht genannt. Will man aus den Vorgängen etwa auf eine Halle im Königspalaste

[1]) So ähnlich dürfte auch der Professor dagesessen sein, der in des Stymmelius Studentes (II, 4) den Besuch der Schüler empfängt; die Geschwindigkeit der Anmeldung durch den Diener läßt auf äußerste Einfachheit schließen. — In des Schonaeus Schülerkomödie Dyscoli wird der Lehrer von den besuchenden Müttern herausgerufen (I, 3).

schließen, so steht das frei; aber die Säulen und Wölbungen muß man sich eben mit eigener Phantasie ergänzen.

Sixt Birck, der seine dramatische Tätigkeit in der Schweiz begann, ist indes für unsere Frage überhaupt nur mit einiger Vorsicht heranzuziehen, weil er eben so ziemlich durch ganz Deutschland gespielt wurde — der „Zorobabel“ z. B., wie wir nachweisen konnten, in Schmalkaden. Ob aber seine szenische Bemerkung zum großen Gebete der Judith (V, 2): Quod ut spectatores videre possint fiat apertis cubiculi fenestris[1]) — in ganz Deutschland befolgt wurde, auch nur befolgt werden konnte, ist uns äußerst zweifelhaft. Zum mindesten haben wir keinen Anhaltspunkt für eine Bühne, die ähnliches ermöglichte, zumal wenn wir mit Bircks deutscher Judith (Kap. IX) an ein „oberes“ Gemach zu denken haben: „Hin zwischen ist Judith in jren oberen gemach gangē /äschen auff das haupt gezetlet/ vnd bettet auf dise weyß.“ Die höchste Möglichkeit, die unsere bekannte Bühneneinrichtung bietet, ist ein Zurückschlagen des die scena deckenden Türvorhanges, wie es auch bei der Tötung des Holofernes in der Judith Greffs angenommen werden kann. Die genaue Vorschrift: „Hic Judith euaginato gladio /apprehensaque coma capitis Holofernis iterum orat . . . und wieder: Tandem binis ictibus abscidit caput /traditque ancille“, läßt darauf schließen, daß man den Vorgang wirklich sehen sollte.[2]) Immerhin war ein solcher Einblick ein recht dürftiger und nützte nur einem kleinen Teile der Zuschauer; daß man wenig Gebrauch von solcher Praxis machte, ist darum sehr begreiflich.

Das Bett des Kaufmanns, dessen Krankheit Naogeorg so drastisch schildert, stand sicher offen auf der Bühne, und der Todesbote lärmte ein paar Schritte weiter an der Wand oder einer markierten Türe herum, bis er endlich „Einlaß“ fand. Das Zimmer mit allem Zubehör dachten sich die verständnisvollen Zuschauer selber dazu. Läßt sich doch im vierten Akte

---

[1]) Das Fenster, von dem im Vitulus des Schonaeus einmal die Rede ist (IV, 2), darf man sich nicht anders vorstellen, als auf dem fünften der beigegebenen Szenenbilder.

[2]) Bei Schonaeus V, 4 fehlt auch im Dialoge jede nähere Beschreibung; der Vorgang scheint in die scena hinein verlegt zu sein.

des Euphemus (Jacob foelicitatus) Schöppers der alte Isaak eigens herausführen, seines Sohnes und des von ihm bereiteten Essens zu warten — unwillkürlich denkt man dabei an Greffs Prolog zum Osterspiele. —

Noch eine Bemerkung gehört hierher über die Einteilung eines Stückes in Akte. Bei Stücken wie Greffs Abraham ist sie offenbar rein äußerlich und zufällig. Die freie Bewegung der Darsteller, die sich bei dieser Bühneneinrichtung ergab, macht jeden äußeren Einschnitt überflüssig, weil die Handlung in einfachster Weise vor der einen scena endigen und vor der anderen beginnen konnte. Der Ortswechsel mit dem Aktschlusse, wie ihn Schöpper mehrfach, so außer der früheren Angabe[1]) auch beim Tentatus Abrahamus anwendet, kann namentlich für das deutsche biblische Drama durchaus nicht als Regel gelten. Das lateinische wurde, schon durch seine nähere äußere Verwandtschaft mit den antiken Vorbildern infolge der Sprache, nach deren Muster straffer zusammengefaßt, kommt aber auch nicht selten in die freie Bewegung hinein, wie des nämlichen Schöpper Monomachia beweist.

Man teilte die Stücke in fünf Akte ein, weil die alten Vorbilder auch fünf Akte hatten; warum das der Fall war, erkannte man nicht. So kann es kommen, daß sich ein Poet entschuldigt, weil sein Stück nur drei Akte hat, und das nächste Mal die reglementmäßigen fünf verspricht, die zu einer richtigen Komödie gehören. So kann Schonaeus sogar einmal — Dyscoli I./II. Akt — den Vers von einem zum anderen Akte hinüberziehen.

Greff, der im Abraham nicht einmal regelmäßig den Aktschluß, oder richtiger Aktanfang durch den Argumentator markiert, sondern diesen, wenn es ihm gerade paßt, auch mitten in der Szene auftreten läßt, hätte sein Stück oder seine Stücke — denn die biblischen sind alle von dieser Art — ebensogut in „Kapitel“ einteilen können, wie dies Sixt Birck in seiner deutschen Judith getreu nach dem heiligen Texte tut; und noch viele andere hätten es genau so machen können. Dennoch zeigt diese Praxis des Augsburgers, daß seine Drama-

[1]) s. o. S. 129.

tik auf einem anderen Boden erwuchs als die der Sachsen, der Schuldramatiker par excellence, die Schulmeister blieben, auch wenn sie gar nicht für die Schule dichteten.

§ 5.

Spuren der alten, geteilten Mysterienbühne.

Der Plan des Luzerner Osterspiels von 1583 ist bekannt.[1]) In der Schweiz erhielten sich solch verwickelte Bühneneinrichtungen mit ihren Gerüsten verschiedenster Höhe am längsten. Hier wurde Terenz niemals so wirksam wie etwa in den Niederlanden und in Sachsen. In der Schweiz begann Sixt Birck seine dramatische Tätigkeit natürlich im Sinne des dortigen Volksschauspieles; und der Augsburger Gymnasialrektor Xystus Betulejus, der nun lateinische Dramen aufführte, konnte seine Schweizer Dichterjugend nicht auf einmal verleugnen. Seine Bühneneinrichtung behielt darum immer etwas Mysterienhaftes — man denke etwa an den Tempel im Beel.

Die Schweizer Verhältnisse wirkten auf das Elsaß hinüber und trafen hier auf Einflüsse aus den Niederlanden, die der Terenz-begeisterte Johannes Sturm mitgebracht hatte. Auch hier begegnen wir darum vielfach einer eigenartigen Kompromißbühne, wie wir sie z. B. bei Rasser kennen gelernt haben. Andere Elsässer wie Doktor Alexander Seitz blieben völlig bei der alten Bühne; seine „Tragedi ... Vom grossen Abentmal / vnd den zehen Junckfrawẽ“[2]) rechnet mit „bruck“ und „vorbruck“; ... „item vff der einen seiten der bruckẽ sol vffgericht sein ein kuchin / vff der anderẽ ein helde / darunder die Hochzeit vnd mal gehalten werde.“ Wer solche Anweisungen gibt, ist von Terenz sicher nicht beeinflußt. Es ist freilich auch fraglich, ob der gute Doktor überhaupt an Schüler als Darsteller gedacht hat. Höchstens legt seine eigene „Studiertheit“ solches nahe, denn die Volksdramatiker waren eben vielfach selber schlichte Handwerker.

---

[1]) s. u. a. eine Skizze bei Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, 1882.

[2]) Am Schluß: Zu Straßburg / in Knoblochs Druckerey / durch Georgen Messerschmid M. D. LX. — Bolte (Allg. dtsch. Biographie, Bd. 33, S. 654) vermutet Druckfehler für: XL.

Die Straßburger Schulbühne kennt die „bruckn“ im Sinne des Doktors wohl nicht, hatte aber jedenfalls ziemlich komplizierte Einrichtungen mit allerlei Gerüstwerk verschiedener Höhe. Heißt es doch im C. Julii Caesaris Dramatis tragici σχηματισμός M. Casp. Brülovij Secundae Classis Praeceptoris[1]) in des fünften Aktes sechster Szene: Deplorat (Antonius) Cleopatram, quae e fenestra prospectans ipsum solatur, et funibus demissis semivivum ad se attrahit. Das beweist einen reichen Aufbau auf der Bühne, und damit wohl auch noch Einflüsse der alten Traditionen. Denn die verschiedenen einzelnen Stände der Passionsbühne, die mit ihrer vielfach untereinander verschiedenen Höhe zur Fabel von den drei oder gar neun übereinanderliegenden Stockwerken führten, scheinen uns den charakteristischen Unterschied von der ungeteilt ebenen Schulbühne darzustellen.

Die Dramen der sächsischen Schulmeister, auch ihre deutschen Volksdramen, rechnen so ziemlich ausnahmslos mit der letzteren. Aber einige leise Spuren der alten Überlieferungen sind auch hier mitunter noch fühlbar.

An Susannas Garten bei Rebhun gehen wir mit flüchtigem Seitenblicke vorüber. Wenn Susanna „das volgent im garten redet“ (III. Akt, V. 12), so scheint dieser Garten allerdings eine abgegrenzte Stelle der Bühne zu sein, die sich aber nicht wesentlich von einer anderen scena unterschieden haben muß. Die Stelle des Nürnberger Anonymus von 1534 von den „scharpff brillen“, die nötig sind, den schönen Garten zu sehen, ist zu bekannt, als daß wir sie noch einmal in extenso anzuführen brauchten,[2]) und Rebhuns Dichtung ist ungefähr gleichzeitig: 1536. Auch die Türe, deren feste Verwahrung so eifrig betont wird, wollen wir nicht zu genau nehmen. Was gar so deutlich gesagt wird, ist gerne nur in gesprochener Dekoration vorhanden.

Ähnlich kann es in Baumgarts Juditium mit den „Gemächern“ der Juristen sein, die der Kanzler Josaphat (IV, 2)

---

[1]) Handschriftlich im St. Thomas-Archiv in Straßburg, jetzt mit der Stadtbibliothek vereinigt. Die Handschrift weist kein Datum auf; nach Jundt (S. 46) fand die Aufführung allerdings erst 1616 statt.

[2]) Zs. f. dtsch. Philologie XI, S. 152.

leer findet, weil die Herrn „spatziren sein“. Das ist mit geringer Variation der scenae oder mit primitivster Andeutung zu markieren.

Aber im fünften Akte des nämlichen Stückes sagt der schadenfrohe Teufel zu Bendebera, die ihr Kind erdrückt hat und dann der rechten Mutter das ihre abzustreiten suchte:

„Sihestu auch dort die Helle thur / “

Bei der großen Bedeutung, die in der Dramatik des 15. und 16. Jahrhunderts gerade der Hölle zukam, läßt sich schwer annehmen, daß das auch nur eine Andeutung sei. Wenn das Fahren zur Hölle nicht recht wirksam dargestellt wurde, mußten die Stücke doch den größten Teil ihrer „moralischen“ Wirkung verfehlen. Wenn der Teufel, der in Mundi immundicies ejusque poena von Ambr. Pape die ganze ehebrecherische Gesellschaft „zur Hellen“ zu führen hat, nicht samt seinem Heim von ganz hervorragender Schrecklichkeit war, so mußten die jungen Leute, die solche Worte zu lernen und auszugeben hatten, wie sie hier vorkommen, eher Lust zur Sünde als Abscheu davor bekommen.

Es ist also wahrscheinlich, daß die traditionelle Hölle als moralisches Schreckmittel mitunter auch in das Schuldrama aufgenommen wurde: wo sie im einzelnen Falle untergebracht war, läßt sich schwer feststellen. Sie kommt zu selten vor, um einen feststehenden Platz beanspruchen zu können. Allzu begeistert war man in diesen Poetenkreisen nicht von ihr, wie die früher erwähnte Abneigung gegen die abscheulichen Teufelslarven schon zum Teile beweist.

Wir finden sie noch im Christlichen Ritter, wo sich die Teufel vor seinem Schwerte des göttlichen Wortes in die Hölle flüchten, und Beelzebub befiehlt:

„Weg / weg / macht nur die Hellen zu /
Das wir fürm Ritter haben rhu.“

Irgend ein Verschluß ist hier anzunehmen, ähnlich wie der „Helle thur“ im Juditium. Den rechten Effekt erreichte man hier eigentlich nur, wenn man die ganze abschreckende Glut zur rechten Zeit sichtbar und wieder unsichtbar machen konnte. Stand sie beständig offen, gewöhnte man sich zu sehr daran. Es ist bekannt und hier nicht weiter zu erörtern, daß

sich auch im Mysterienspiel der Höllenrachen öffnen und schließen konnte.[1])

In Krügingers „Comoedia Von dem Reichen Mañ vnd Armen Lazaro“ (1543) spricht IV, 3[2]) der reiche Chrysophilus in der Hölle, als Abraham erscheint:

„Wo kompt doch her der lichte schein
Der so leucht in das loch herein
Sich sich wer sein doch dise zwen
Die dort so hoch heraber sehn
Es ist der Vater Abraham . . .“

Hier war die Hölle also jedenfalls vertieft angebracht, was bei den vorhergehenden Beispielen durchaus nicht notwendig der Fall sein muß. Ob Krüginger, der aus Rebhuns Schule hervorgegangen, für Schüler geschrieben, steht allerdings nicht unbedingt fest, wenn er sich auch als Schulmeister in „Crimitsch“ unterzeichnet.

Die Erscheinung — Apparet Abraham — führt uns indes auf das Gegenstück der Hölle: auf himmlische Erscheinungen. Sie sind nicht seltener als jene, eher häufiger zu verzeichnen.

Einige lernten wir schon kennen: in Greffs Abraham und in Baumgarts Juditium. Von einer sichtbaren Erscheinung war aber dabei nicht die Rede: Gott redet bei Greff wohl aus den Wolken, ein Sichtbarwerden ist aber nicht angedeutet, und bei Baumgart ist es geradezu ausgeschlossen. Ebenso im Saulus des Schonaeus. Auch in Zieglers Abel justus genügt die hörbare Gottesstimme ohne sichtbare Erscheinung.

Die Erscheinung Abrahams ist also hier ganz anderer Art. Sie hat ihre Seitenstücke bei Jaspar von Gennep, der im „Homulus“ wiederholt „Gott vß dem Thron“ sprechen läßt, ferner in Rollenhagens Abraham, wo in der Agar-Szene III, 6 „Raphael e coelo“ spricht und in der Opferungsszene V, 3 „Michael e coelo clamat“. Diese beiden Stellen scheinen sichtbare Erscheinungen zu sein; schon der Unterschied der Engel, die nur an ihren äußeren Attributen zu erkennen sind, macht das wahrscheinlich. Auch die Kürze — Raphael hat acht, Michael nur

[1]) „Jetz gadt die hell vf vnd spricht der Rychmañ“, heißt es in einem Züricher Spiel vom reichen Mann und armen Lazarus, 1540.

[2]) Das Stück hat — eine Seltenheit — nur vier Akte.

sieben Verse zu sprechen — kommt hinzu; sie haben keine Zeit, sich vorzustellen,[1]) müssen also mit dem Auge als die zu erkennen sein, die sie sind. Auch ist kein Grund ersichtlich, warum diese Engel unsichtbar bleiben sollten, während andere — nicht sprechende — Engel sowohl Agar als Abraham sichtbar auf der Bühne begleiten. Die Stimme Jehovas, die im gleichen Drama erst (III, 1) Agars Verstoßung, dann (IV, 1) Isaaks Opferung gebietet, meldet sich ganz anders an: „Abraham/ Abraham/ merck mich/" und: „Abraham hörstus Abraham". Die Antwort: „HErr deine stim ich bald vernam". Sie geht also von einem unsichtbaren Sprecher aus, und von Abraham heißt es jedesmal: Procidit in faciem.

Man könnte allenfalls noch Samuel Israels „Ein Schöne gantz Newe Comœdia, von der Fromen Keuschen und Gottesfürchtigen Svsanna/ inn Teütsche Reymen Gestelt" hier beiziehen. Dort betet Susanna nach ihrer Verurteilung, während Raphael ihre Gebete mit Trostesworten unterbricht: ein Dialog ist die Szene (III, 5) nicht zu nennen. Aber Raphael tritt auch sonst, freilich immer allein auf, so in der ersten Szene des ersten und in der letzten des zweiten Aktes, und im Argument zu jenem heißt es:

„Im ersten Act werdet jhr sehen
Den Engel Raphael her gehn/
Welcher anzeigt warzu jhn Gott
Von Himmel außgesendet hat/"

So stand er jedenfalls auch in der Gebetsszene in gleicher Ebene neben oder hinter Susanna, und ebenso in der opernhaften Schlußszene des ganzen Stückes, wo er als Chorführer, dem Daniel und Chorus Angelorum beigegeben sind, im Wechselgesange mit der Verwandtschaft Susannas Gott „Danck sagen hilft für die wunderbarliche Erlösung Susanne".

Die vorgenannten Erscheinungen sind dagegen erhöht und sichtbar zu denken. Nicht umsonst gibt Jaspar von Gennep ein Kostümbild für den „vß seinem Thron" redenden Gott bei

[1]) Der allerdings in menschlicher Gestalt erscheinende Raphael im Tobaeus des Terentius Christianus tut das ausdrücklich und deutlich:

Dei supremi nuncius ego sum Raphael
(Ne quis per ignorantiam me esse hominem existimet).

in halb kaiserlicher, halb priesterlicher Tracht. Sie waren auch den Menschen auf der Bühne nicht allzu nahe; denn nicht Michael e coelo, sondern „Angelus precursor ictum excipit et impedit", da Abraham das Schwert auf Isaak zückt.

Die einzige uns bekannte Erklärung finden wir bei Creizenach,[1]) der von Jaspars Vorgänger Ischyrius sagt: er „macht von einem gangbaren Effekt der niederländischen Rederijker-Bühne Gebrauch: im Hintergrund öffnet sich ein Vorhang, und man sieht Maria als Fürbitterin am Throne Gottes stehen." Auch Goedeke weist in seinem „Everyman, Homulus und Hecastus" darauf hin bei Ischyrius wie bei Jaspar von Gennep, doch ohne die Rederijker zu nennen.[2])

Eine andere Erklärung wird auch für die Szenen bei Krüginger und Rollenhagen kaum zu finden sein. Bemerkt sei nur, daß eine derartige Einrichtung nur in der Mitte des Hintergrundes gedacht werden kann und dann die einzelnen scenae, z. B. bei Rollenhagen die des Abraham und Abimelech, auf die Seiten verteilt gewesen sein müssen; denn so hoch, daß die Erscheinenden in ganzer oder auch nur halber Gestalt über den scenis sichtbar wurden, kann dies Theologeion nicht gewesen sein. Das hätte nicht nur einen überaus umständlichen Aufbau erfordert, sondern auch die Entwicklung des Spieles gestört, da die vorspringenden scenae den Redenden auf dem Proszenium den Ausblick auf die Erscheinung gehemmt hätten — ganz abgesehen davon, daß bei den Raumverhältnissen ein allzu starkes Aufrecken des Kopfes unschön geworden wäre. Wir haben auch hier nur mit wenigen Stufen Höhe zu rechnen: und wenn, wie das genannte Bild im Homulus und ein schlechter Titelholzschnitt in Krügingers Lazarus-Komödie beinahe vermuten lassen, die Erscheinungen nur mit der oberen Körperhälfte sichtbar wurden, so genügt schließlich eine etwas erhöhte scena, von deren Türvorhang der obere Teil wegziehbar war, diese Erscheinungen durchzuführen.

Die Opferszenen in den Abraham-Stücken, so bei Rollen-

[1]) Bd. 2, S. 147.

[2]) S. 45 und 48. — J. Schwering. Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland. Münster 1895, erwähnt nichts Sachdienliches dieser Art.

hagen, so bei Schöpper, auch das Opfer der Brüder in Zieglers Abel justus führen uns noch zu einer anderen Abweichung von der ebenen Bühne, die möglicherweise eine Reminiszenz an die Mysterieneinrichtung einschließt. Überall ist von einem Berge die Rede, auf dem das Opfer stattzufinden hat.

Mit auffälligem Eifer läßt Rollenhagen des Berges Höhe durch den Knecht betonen:

„Was meint doch vnser Alt hiemit /
Er hat doch gar kein Opffer nit.
Vnd treibt das Kind der berg hinnan / [1])
Sie werden sich zu Krüppeln gan /
Ehe sie recht kommen auff die spitz,
Ich gleub er geht in aber witz.
Es ist auch nichts denn gauckelwerck /
Das eben auff dem hohen Berg [2])
Das Opffer also mus geschehn /
Doch mus man viel von Alten sehn.
Er kriech jmr hin auff alle vier /
Ich wil seiner wol warten hier.“ [3])

Das erinnert doch bedenklich an Greffs „gesprochene Dekoration“; den Hörern soll offenbar klar gemacht werden, daß die Knechte, obwohl auf dem gleichen Proszenium wie die Opfernden, von jenen absolut nichts sehen können. Und das läßt wieder nicht auf eine große Höhe des „Berges“ schließen, der auch zu der folgenden Erscheinung, die, weil de coelo kommend, noch höher sein muß, nicht recht passen würde. So liegt der Gedanke nahe, daß das auf dem Luzerner Plan verzeichnete, ziemlich hohe Gerüst zum Opfer Abrahams hier zu einem Tritt von ein oder zwei Stufen Höhe zusammengeschrumpft ist oder gar völlig der Phantasie der Zuschauer überlassen bleibt. Letzteres ist noch wahrscheinlicher, da Szenenänderungen nicht leicht möglich waren. Es soll indes nicht verschwiegen sein, daß Rollenhagen zwischen jene Worte des Knechtes und dem folgenden Opfer einen Zwischenakt einschiebt mit der Anweisung: canitur tibiis. Die Möglichkeit, daß inzwischen ein Tritt hereingetragen worden, ist immerhin

[1]) der berg hinnan (sic!)

[2]) Im Originale steht hier ein Punkt, den wir weglassen, weil er keinen grammatischen Wert hat, sondern das Reimpaar markiert.

[3]) IV. Akt, 7. Szene.

vorhanden. Der Zwischenakt dient übrigens auch dazu, den weiten Weg von dem Platze, da die Knechte warten, bis zur Opferstätte zu markieren. Auf dem Rückwege halten Vater und Sohn „in via“ ein ziemlich langes Gespräch (V, 7), ohne doch die Bühne zu verlassen.

Die entsprechenden Szenen in Schöppers Tentatus Abrahamus und Zieglers Abel justus beginnen mit je einem Verse, der die vollendete Ersteigung des Berges ausdrückt; dort:

Superauimus iam tandem montis huius
Fastigium, laus optimo Deo —
En grande sacri scandimus dorsum iugi.

hier:

Da nun in beiden Fällen die Sprechenden die Bühne neu zu betreten scheinen, wenigstens in den jeweils vorhergehenden Szenen nicht beschäftigt waren, so ist auch hier „gesprochene Dekoration“ wenigstens denkbar. Die Möglichkeit einer sichtbaren Andeutung des Berges soll aber offengelassen werden.

Auch in der Juditha des Schonaeus erscheint ein Berg. Die Heldin spricht auf ihrem Wege zu Holofernes (IV, 5):

Gaudeo tandem nos hunc superasse montem, cujus ut
Ascensus difficilis atque molestus fuit,
Ita descensus nobis erit facillimus.

Und später (V, 6) ist „super montem hunc excubandum“; eine Erhöhung, die beide Gruppen trennte, ist hier immerhin denkbar.

Gleichwohl zeigen auch diese Spuren den grundsätzlichen Bruch mit der alten Passionsbühne.

§ 6.

Requisiten. Musik. Komparserie.

Der vorige Abschnitt zeigte uns die Möglichkeit beweglicher Bühnenteile wie den „mons“ zu Abrahams Opfer. In einzelnen Stücken kommen solche vorübergehende Einrichtungen natürlich vor. Für Susannas Garten hat es in manchen Fällen gewiß nicht an etwas „Grünem“ gefehlt. In Frischlins Hildegardis magna heißt es einmal: Inter haec arbusta te occulta. Also irgend ein Versteck wird da wohl vorhanden gewesen

sein; und ein paar Bäumchen waren schließlich nicht allzu schwer zu erlangen.[1])

Unentbehrlich war das Grab des Lazarus mit dem verschließenden Stein in Greffs gleichnamigem Stücke (V, 8). Die Art und Weise, wie sich Martha erst der Entfernung widersetzt — aus den bekannten Gründen, die an den trionfo della morte in Pisa erinnern, dann aber auf Christi Wort selber in vollstem Eifer bei der Entfernung mit Hand anlegt, stellen es außer Zweifel, daß hier eine reale Vorrichtung gegeben war, wenn auch noch so simpel und schlicht.

Ähnlich wie dies Grab war jedenfalls der Brunnen in der Judith Greffs, der während des ganzen Stückes bewacht wird, damit der Durst die Leute in Bethulia zur Übergabe treibe. Eine deutliche Markierung des Stadttors fehlt hier völlig: auf der einen Seite stellten die scenae Häuser von Bethulia dar, auf der anderen die Zelte des Holofernes und der Seinen. Wenn der Feldherr getötet ist, heißt es von Judith ganz einfach: Redit ad suos; und diese erschienen zu ihrer Begrüßung aus dem Innern der scenae, wie die Assyrer darin verschwunden waren, als sie zur Ruhe gingen, genau so wie das schon früher geschehen war, wenn es hieß (I, 4): „Kompt last vns widder jnns zelt nein."

Was nicht ganz klar genannt und geschildert ist, darf auch nicht als vorhanden angesehen werden.

Eines scheint indes in den verschiedenen Judith-Dramen zur stehenden Bühneneinrichtung zu gehören: der Baum, an

[1]) IV. Akt, 2. Szene. — Holstein schreibt in seinem mehrfach erwähnten Buche S. 112 mit großer Bestimmtheit: „In Frischlins Susanna findet sich zur Gartenszene folgende Bühnenanweisung: Wenn man diese Komödie spielen und halten will, muß man mitten auf dem Platze ein Gärtlein machen, mit Matten, Gras, und ein schön Röhrbrünnlein gemacht, also daß es zwo Thüren habe und dieser ganze Aktus darinnen verrichtet werden soll, daß die Leut dennoch alles hören und sehen mögen." Nähere Quellenangabe wird nicht beigefügt. Wir konnten weder in Nikodemus Frischlins lateinischer Susanna (Ausgabe von 1585) noch in der Übersetzung seines Bruders Jakob (Frankfurter Ausgabe von 1589) die leiseste Spur einer solchen Bühnenanweisung finden. Vielleicht weist sie eines anderen Übersetzers Arbeit auf, die uns nicht vorlag; deren Autor hätte dann aber auch genannt werden sollen. So ist mit dem Zitate bei aller Wahrscheinlichkeit, auf die die bestimmte Form hindeutet, doch nichts Beweiskräftiges gegeben.

dem Achior im ersten Akte festgebunden wird. Wir finden ihn bei Greff (I, 3 und II, 1), in Sixt Bircks deutschem (Kap. VI) und lateinischem Stücke (II, 1), wo das Anbinden an Händen und Füßen eigens erwähnt wird. Wie er beschaffen war, ob ein grünender Baum oder ein einfacher Pfahl, läßt sich nicht bestimmen; er bot übrigens zugleich eine Grenzmarke zwischen dem jüdischen und dem assyrischen Teile der Bühne.[1])

Der Kuriosität halber mag gleich hier erwähnt sein, daß in Greffs Judith die Luntenflinte eine freilich nicht sehr zeitgemäße Rolle spielte (II, 1):

Nathan: „Mein zoch (= Docht, Lunte) der helt kein fewer mehr
Lang du mir dieweil deinen her /
Der schuß sey den Assiriern gschenckt . . ."

An Schießerei und Feuerwerk hatte man überhaupt seine Freude. In Dortmund wurde einmal bei solcher Gelegenheit einer totgeschossen. Andere Feuerwerkereien verzeichnet Tittmann in der Einleitung zu den Schauspielen aus dem 16. Jahrhundert S. XXXIX. Sie beziehen sich freilich zum größten Teile auf Bürgerspiele.

Bei dem jungen Volke der Schüler war man wohl vorsichtiger. Martin vermutet, daß die „äschnen Kugeln", mit denen man in Rassers mehrgenannter Komödie am Ende des zweiten Tages aus der „belegerten" Stadt Jerusalem heraus bombardierte, den Pulverdampf markieren sollten. Sie erfüllten dann jedenfalls ihren Zweck; denn sie wirkten, „das schier

[1]) Die vielen Einzelheiten der Judith-Szenerie könnten beinahe an eine kompliziertere Bühneneinrichtung denken lassen. Aber einerseits ist ihr Verfasser der nämliche Dichter, der sich bei seinem Osterspiel (s. o. S. 151) so wunderbar entschuldigt, daß alles, was inwendig geschehen sollte, draußen vor sich geht — und dies Osterspiel ist später geschrieben. Anderseits hat die Judith im letzten Akte selber eine Szene, die ganz dem oben besprochenen „Abraham" Greffs entspricht (S. 137 ff.). In der letzten Szene ist nämlich auf einmal die ganze Gesellschaft aus Bethulia in Jerusalem, das Dankopfer darzubringen. Und das sonst an szenischen Bemerkungen — vgl. die später (S. 174 f.) zu erwähnende Tafelszene — so reiche Stück hat hier kein Wort und keine Andeutung als die eine, daß der Zwischenraum zwischen dem letzten zu Bethulia und dem ersten zu Jerusalem gesprochenen Verse ein klein wenig größer ist als sonst zwischen den Zeilen. Das Stück mutet also dem Publikum genau dieselbe Illusionierungsfähigkeit zu, die jedem Ortswechsel folgt, wie andere Stücke Greffs.

keiner den anderen vor Staub sehen kondt/ weils aber denen ausserthalb der Statt also vnwissend angestelt worden/ wolten sie wiederumb umbkeren vnd noch einen sturm anlauffen/ kondtē aber nicht vor dem staub vnd schnellem herauß werffen. Warden also getrungen abzuziehen. Welches alles lecherlich und kurtzweilig zu sehen ware". Hätte also der Staub die Prügelei, die im Anzuge war, nicht gehindert, so wäre die Sache vielleicht weniger heiter ausgegangen.

Auch in Straßburg gab es Feuerwerkerei in Fülle bei großen Vorstellungen; 1607 wünschten dort die Herren vom Rate, daß „man den überfluß in feuerwerck und andrem meide".[1]) Die Hölle, die sich die Bürger in Speyer bei den Jesuiten zu leihen nahmen und dann aus Ungeschicklichkeit verbrannten,[2]) sei wenigstens erwähnt um des Objektes willen. Ein Unglücksfall durch unvorsichtigen Umgang mit Schießpulver wird auch vom Jahre 1590 aus Annaberg gemeldet;[3]) da er bei einer Aufführung des Miles christianus vorkam, der sonst zu Schießereien keine Gelegenheit bietet, kann man beinahe nur an Flammeneffekte bei der Hölle denken, in die sich Beelzebub und Konsorten flüchteten.[4])

Daß man bei den Belagerungen von Bethulia und Jerusalem Pulver und Blei nicht glaubte entbehren zu können, kann nicht auffallen in einer Zeit, die ihre antiken Helden durchweg im Zeitkostüme auf die Bühne stellte und den König Salomon gelegentlich sagen läßt:

„Was sind from/ erbar Christenkind/
Der hab ich wohl als Hoffgesind."[5])

Daß Salomons Vizekanzler (IV, 5) den Esaias mit Nennung seines Namens zitiert „Ja wie Esaias thut schreibn . . .", ist aber doch ein so grober Schnitzer gegen die biblische Chronologie, daß man ihn von einem „Pfarr herrn zum heiligen Geist" nicht erwarten sollte.

---

[1]) Jundt S. 43.

[2]) Nach Tittmann a. a. O.

[3]) Bartusch a. a. O. S. 160.

[4]) s. o. S. 159.

[5]) Baumgart, Juditium II. 4. — Daß in des Schonaeus Daniel die Priester des Bel per Jovem schwören, mag hier unten erwähnt sein.

Salomons „stuel“, auf den er sich setzt, um Gericht zu halten, spielt hier (V, 2) eine bedeutende Rolle. Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, daß dies wichtige Möbel beständig auf der Bühne stand. In Frischlins Rebecca heißt es einmal:[1]) date ei — nämlich dem Gaste Eleasar — sellam propinquam, also einen bereitstehenden Stuhl, und am Schlusse dieser Szene wird das allgemeine Niedersitzen zur Mahlzeit umständlich beschrieben, ohne daß von einem Herbeischaffen der Möbel die Rede wäre. Auch der Tisch, an dem sich in den häufigen Kneipszenen bei Schonaeus die Trinker niederlassen, scheint auf der einen Seite der Bühne seinen festen Platz gehabt zu haben.[2]) Der Tisch, an dem Herodes mit seinen Gästen im Baptistes tafelt, muß auf einer Seite der Bühne seinen Platz gehabt haben, da sich sonst das Spiel zwischen Herodias und Salome nicht entwickeln könnte.

Die Statue des Bel im Daniel des Schonaeus scheint gleichfalls beständig auf der Bühne gestanden zu haben; denn der Schauplatz wechselt hier fortwährend, bald im Tempel, bald vor ihm, bald ganz wo anders. Die Schilderung des Umsturzes und dabei des Standbildes überhaupt ist in der letzten Szene doch zu umständlich gegeben, als daß man nur an gesprochene Worte denken könnte. Wenn der ganze Tempel gleich darauf binnen sechs Versen aufs gründlichste zerstört wird — nunc diruta eversaque sunt omnia — so kann das nur markiert worden sein, weil die erwähnte einzige szenische Bemerkung des Schonaeus[3]) erweist, daß ein Tempelbau nicht da war. Die Statue des Götzen dagegen stand während des ganzen Stückes da und wurde bei Szenen, die nicht im Tempel spielten, einfach als nicht vorhanden betrachtet, ebenso wie der eben erwähnte Tisch in Frischlins Rebecca und anderen Stücken.

Diese Praxis des Ignorierens war dem ganzen Jahrhunderte geläufig; man denke nur an die häufigen kurzen Monologe, die neu auftretende Personen halten, ehe sie mit anderen, die schon länger auf der Bühne sind, ihr Gespräch beginnen. Bei

[1]) IV. Akt, 2. Szene.
[2]) Vgl. Dyscoli III, 3. — Pseudostratiotae II, 1. — Vitulus II, 3.
[3]) s. o. S. 153 f.

dem üblichen Fehlen szenischer Angaben tritt das freilich nicht immer ganz deutlich hervor; aber ein Beispiel können wir doch anführen, wo das ausdrücklich ausgesprochen ist.

Das kgl. Geh. Hausarchiv in München verwahrt die Abschrift einer Übersetzung des Acolastus von Gnapheus, vom — damals achtjährigen — Pfalzgrafen Philipp Ludwig 1556 eigenhändig geschrieben und, wie eine Bemerkung auf dem zweiten Blatte berichtet, von den jungen Fürsten und ihren Altersgenossen bei Hofe aufgeführt. Dort heißt es, als „Eübulus Radtgeber“ auftritt, ausdrücklich: „Gehet herfür auß seiner Scena vnd redt wie hernoch folgt vnder des gehet pelargus vff vnd ab als her ers nit.“[1])

Leblosen Dingen gegenüber läßt sich diese Praxis noch viel bequemer ausüben, zumal wenn sie auf der Seite der Bühne, wie der mehrerwähnte Tisch, oder im Hintergrunde, vielleicht sogar in einer scena, wie die Bel-Statue, untergebracht waren.

Tote dagegen werden jedesmal sorgfältig weggetragen. Um die von den Juden getöteten Propheten wegzuschaffen, fügt Rasser am Ende des vierten Aktes des ersten Tages eine eigene Szene ein: Pilger kommen und besorgen die Bestattung: „Hie trugen sie den einen hinein . . . Holen den andern auch.“ Die Pilgerstäbe, die sie beim Tragen behindern würden und darum weggeworfen wurden, trägt ihnen der weibliche Teil der Gesellschaft sorglich nach:[2]) die Bühne muß von überflüssigen Gegenständen möglichst leer werden. Dieser Grundsatz ist so mächtig, daß er sogar in einem gewöhnlichen Gesprächspiel, das gar keine Dekoration beanspruchte, wie „Ein Lustspiel vñ fast ehrliche kurtzweile/ von Veneris vnd Palladis gezenck“, zum Durchbruche kam. Hier werden im zweiten Akte die von Herkules umgebrachten Ungeheuer sogleich weggetragen. Das Gleiche geschieht mit den gesteinigten Richtern in Rebhuns Susanna (V, 5) und in anderen ähnlichen Fällen.

Die Steinigung vollzieht sich übrigens so rasch — binnen acht Versen ist alles geschehen — daß sie nur sehr ober-

[1]) Bl. 5bf.

[2]) Daß der geheilte Kranke sein Bett hinwegträgt, wie im Saulus des Schonaeus III. Akt, 3. Szene, ist allerdings mindestens ebenso sehr auf Rechnung der Bibeltreue zu setzen.

flächlich markiert worden sein kann.[1]) In Rassers Komödie dagegen werden die verschiedenen Hinrichtungsszenen des Johannes am ersten und des jüdischen „Rädleinführers“ am letzten Tage, so umständlich und widerlich geschildert, daß man sich nicht vorstellen kann, wie es dabei zugegangen sein mag. Um so rascher vollzieht sich wieder die Abschlachtung der betrügerischen Priester Bels im Daniel des Schonaeus (V, 5).

Ein harmloseres Seitenstück dazu bildet das Opfer Abrahams in Rollenhagens gleichnamigem Drama; hier verlangen die lateinischen Szenenangaben (V, 4 u. 6) ausdrücklich: Arietem inventum praeparet. ... Imponit truncum arietis arae ... Accendit ignem. Der Altar muß hier also jedenfalls eine Flamme haben aushalten können, obwohl er erst am Anfange des Aktes von Abraham selber errichtet worden und mithin gar kein solider Bau sein kann. Ob man sich mit einem starken Blech oder sonstwie geholfen, steht dahin. An eine wirkliche Verbrennung eines leibhaftigen Widders braucht man selbstverständlich nicht zu denken; was aber Ersatz bot, wissen wir nicht. Daß über das Finden des Widders außer der vorstehenden Bemerkung kein Wort verloren wird, deutet auf längst geschehene Vorbereitung des betr. Requisites hin.

Im Daniel des Schonaeus wird zwar sehr viel von den großen Opfern geredet: audio Belo apparandas esse victimas easque magnas atque splendidas[2]) — aber schließlich beschränkt sich alles auf Gebet und Hymnus. Von den Opfertieren sieht man nichts.

Mit lebendigen Tieren auf der Bühne umzugehen, hat ja immer sein Mißliches. Gleichwohl scheinen solche mitunter gebraucht worden zu sein. Der Esel, der bepackt mit den Knechten zur Opferstätte zieht, wird im vorgenannten Stücke direkt angeredet: „Caldaeus. Ad Asinum.

Ho wo / ho fort / bist leiden faul /
Du trabst rein wie ein schinder Gaul / ...“

[1]) Sie kehrt in allen Bearbeitungen dieses Stoffes wieder und vollzieht sich fast immer coram publico — nur Frischlin verlegt sie hinter die Szene. Hans Sachs läßt in gleichem Falle „mit gemachten Steinen“ werfen, also künstlichen, die nicht schmerzten. (X, 411, 24.)

[2]) I. Akt, 2. und 4. Szene.

Er wird obendrein neben dem „Opferlamb“ im Personenverzeichnis ausdrücklich aufgeführt! Also muß er irgendwie vorhanden gewesen sein, ob lebendig oder — nach Muster des bekannten Palmesels — auf Rädern, vermögen wir nicht zu sagen. Ob sein Kamerad in Greffs „Mundus“ — Lebendigkeit vorausgesetzt — sich es so leicht wird haben gefallen lassen, daß ihm Vater und Sohn die Füße zusammenbanden und ihn an der Stange trugen, kann man billig bezweifeln, noch mehr, daß irgend ein biederer Eselbesitzer sein Grautier zu solcher Behandlung hergeliehen hat. Hier wird man also mit einem künstlichen zu rechnen haben, der sich dann freilich nicht fortbewegen konnte, wenn Vater und Sohn zusammen sein Rückgrat drückten.

Irgend welche Tiere, namentlich Lasttiere, scheinen uns von den Wanderungen der Patriarchen untrennbar zu sein; das beweist aber noch wenig oder nichts für das 16. Jahrhundert. Im Joseph des Hunnius, der viel aufgeführt, in Sachsen vom Hofprediger Hoe von Hoenegg noch im 17. Jahrhundert übersetzt wurde, heißt es einmal sehr ausdrücklich:

Vos singuli uestros equos conscendite.
Tu Juda solus hic mecum in curru meo,
Vt de rebus nostris in itinere colloqui
Liceat, remotis arbitris.[1])

Der nämliche Hunnius läßt dagegen in der Ruth (I, 6) den Vater Elimelech bei seiner Auswanderung in das Land Moab das Gepäck auf Söhne und Gesinde verteilen, ohne eines Tieres Erwähnung zu tun. Das kam also jedenfalls sehr auf die Umstände an, ob man solche hatte oder nicht, wo die Aufführung stattfand, im Freien oder im geschlossenen Raume, und gehörte zu den Dingen, in denen der Spielleiter freie Hand hatte. Schonaeus, der mit beschränkten Schulverhältnissen rechnen mußte, vermeidet die Tiere sichtlich, läßt sogar den jungen Tobias der Karavane seines erheirateten Viehreichtums vorauseilen, um das Wiedersehen mit den Eltern einfacher zu gestalten.[2]) Frischlin dagegen, der Hofpoet, hebt die Kamele

[1]) II. Teil, V. 9. — Nach dem von Edward Schröder besorgten Neudruck im Progamm der Univ. Marburg zu Kaisers Geburtstag 1899.

[2]) V. Akt, 5. Szene.

in seiner Rebecca immer wieder hervor: „Camelum serva tibi meum“ und „Camelis insident“.[1]) Sollte er künstliche gehabt haben —?? Denn an wirkliche ist gewiß nicht zu denken. Der Auftrag Naamans bei Schonaeus, die Tiere in den Stall zu führen,[2]) beweist natürlich nichts.

Ein Wagen (oder mehrere) war unbedingt nötig in Bapsts Übersetzung der Iphigenie. Das Absteigen und Herunterheben ist so deutlich mit Worten begleitet — daß man an Gryphius' Beschreibung der äußeren Handgriffe denken könnte:

„Ach liebe Tochter mein schönes Kind
Steig du ja nicht vom Wagen geschwind /
Dein gliedmaß die sein gantz Subtill,
Drumb thu gemach / das ist mein will /
Ihr Jungfrawn vmbfangt sie fein /
Vnd führet sie fein artig nein.
Nun kom vnd lang auch mir jemand
Auff diesen Wagen seine hand /
Damit ich auch herunter steig /
Noch eins hiemit befehl ich euch /
Geht ja nicht zu nah zum pferden /
Es möcht jemands beschedigt werden.
Auch nem eins hin den allerbesten
Mein liebes Söhnlein Orestem . . .“[3])

Ein sicherer Schluß auf lebendige Pferde ergibt sich aus diesen Versen wohl auch noch nicht; aber ganz ohne Wagen und Pferde müßten diese Worte doch einen unsagbar lächerlichen Eindruck gemacht haben. Bei der tatsächlich behaupteten Aufführung[4]) war also wahrscheinlich beides zum Stolze des Regisseurs wirklich vorhanden. Wem aber Derartiges nicht möglich war, der ließ solche Stellen einfach aus, griff zu anderen Stücken oder schrieb selber eins zusammen, das seinen Mitteln angepaßt war.

Es gab Stücke genug, die außer den scenae überhaupt nichts weiter erforderten, als was die Darsteller auf dem Leibe trugen; und dafür mußten sie selber sorgen. Andere Dinge des gewöhnlichen Lebens, Trinkgeschirre, mit denen in Rebhuns

[1]) III. Akt, 2. Szene und V. Akt, 7. Szene.

[2]) III. Akt, 1. Szene.

[3]) IV. Akt, 3. Szene.

[4]) Bapst schreibt in der Vorrede (2. Seite), er habe seine Übersetzung „hernachmahls, weil sie offentlich agiret worden, auch drucken lassen“.

Susanna (V, 1 u. 5) den Verurteilten der „Letztrunk“ gereicht wird, „Harmgleser“, die im Lazarus (II, 3 u. 4) der Knecht zum Arzte trägt, endlich Bänke, die im Papista conversus (III, 4), im Hans Pfriem (V. 2223) und anderswo erwähnt und benützt werden, bot jedes Haus.

Besondere Erwähnung verdient der Markttisch mit seinen Waren, Arzneigläsern, Salbenbüchsen und dergl., der in des Hayneccius Almansor genau beschrieben wird[1]) und eine ziemliche Rolle spielt. Auch der alte Isaak läßt sich in Schöppers Euphemus einen Tisch vor seinen Sitz rücken, um der Speisen zu harren, die ihm sein Sohn bringen soll.

Das führt uns zu den Tafelszenen, die der Mangel eines Intérieurs, wie wir sahen, ziemlich selten aufkommen läßt. Selbst der verlorene Sohn muß darunter leiden, z. B. bei Gnapheus, wo des Acolastus Kneipenleben im II. Akt eigentlich nur außerhalb des Wirtshauses erzählt wird, nicht, wie Spengler meint,[2]) aus Rücksicht auf Einheit des Ortes, sondern aus mangelnder Möglichkeit, einen Innenraum darzustellen. Wo wirklich Kneip- und Tafelszenen vorkommen, ist man sich gewöhnlich nicht klar, wo sie spielen, so an der erwähnten Stelle in Schöppers Johannes (V, 5), so in Krügingers „Reichem Mann und armem Lazarus“ (III, 1), so endlich in des Stymmelius Studentes (III, 3), wo sich die Schmausenden und Spielenden erst „in alienis aedibus“ zu raufen drohen, dann — ein paar Zeilen weiter — „per hanc plateam“ wandeln. Wenn der Tisch, wie oben[3]) wahrscheinlich gemacht, einen festen Platz auf der einen Seite der Bühne hatte, werden diese Wendungen begreiflicher. Das Geschirr wurde aber von dem Knaben, der am Anfange der Szene den Auftrag erhielt: sterne mensam, sicher wieder abgetragen.

Der Kneiptisch im Homulus war ebenso an offenem Platze gedacht wie die Tafel bei Holofernes, bei der der gelehrte Greff sogar vorschreibt: Nunc Holofernes accumbit[4]) mense;

[1]) V. Akt, V. 2990 ff. und später.

[2]) a. a. O. S. 23.

[3]) s. o. S. 168.

[4]) Im Dialoge kommt das Wort sonst noch mehrfach vor, z. B. Frischlins Rebekka IV. Akt, 7. Szene: eamus et accumbamus.

freilich sagt er gleich darauf zu Judith: „sitz nidder!“ (IV, 6). Er selber wird wohl auch gesessen sein. Ob man realiter aß und trank oder mit leeren Schüsseln agierte, läßt sich nicht entscheiden; die Kürze der Mahlzeiten, wenigstens der begleitenden Gespräche läßt beinahe auf das letztere schließen. Die Schüsseln, die den Bauern in den Pseudostratiotae wieder weggenommen werden,[1]) weil sie nicht zahlen können, waren jedenfalls nicht mit wirklicher Speise gefüllt. Auch die Speisen, die im Daniel dem Bel vorgesetzt und dann von den Priestern vertilgt werden, machen nicht den Eindruck der Wirklichkeit. Schon ihre Aufstellung am Beginne des vierten Aktes vollzieht sich unheimlich schnell — binnen acht Verszeilen. Und die folgende Gelageszene wirkt wie Übertreibung in ihren schwulstigen Ausdrücken; das ist aber immer verdächtig.

Natürlich gibt es auch Stellen, die entschieden auf wirkliches Essen deuten. Der „armus ovillus“, den bei Schonaeus der alte Tobias[2]) seinen Freunden anbietet, soll dabei noch nicht einmal als unbedingt beweiskräftig gelten. Wenn aber, wie schon erwähnt, im vierten Akte der Rebekka Frischlins auf der einen Seite der Bühne eine Tafelszene stumm fortgesetzt wird, während sich ex opposita theatri parte, um mit Lasius zu reden, ganz andere Dinge abspielen, so ist bei diesem stummen Tafeln schwerlich ein bloßes Markieren anzunehmen.

Wenn es vollends in der Judith Greffs heißt: „Es hat kein mangel an bir noch wein“ — so kommt jedem, der da weiß, daß dies Stück auf Kurfürst Johann Friedrichs Kosten aufgeführt wurde, der unwillkürliche Gedanke: Aha! Hier zahlte der Kurfürst! Das wird also wahrscheinlich echte Ware gewesen sein. Es folgt hier auch ein secundus ferculorum missus, wahrscheinlich auch aus der Hofküche des gnädigsten Herrn.

Hic dum convivantur / potest adhiberi ad convivium Musica instrumentalis / sed illa tamen et talis / quae bellicos tumultus et castra deceat / ijsque conveniat / Tandem Holofernes rursus incipit . . .

---

[1]) II. Akt, 5. Szene.

[2]) Terentius christianus. Tobaeus I. Akt, 4. Szene.

Tandem —! Also diente die edle Musika nicht zuletzt dazu, den Herren gründlich Zeit zum Schmausen zu lassen; denn beim zweiten Gange „iterum adhibebitur Musica ad cenam/ talis quam supra dixi . . . Etiam tertio adsit convivio Musica. Atque hic affertur rursus aqua lavandis manibus/ post opponuntur secunde mense/ bellaria“ — O splendider Kurfürst, deine „sonderliche vnkost“ werden uns begreiflich!

Die Musik aber erscheint hier als ein bequemes Mittel, stille Pausen auszufüllen, und wurde dann begreiflicherweise bald für die Zwischenakte verwendet, aber nicht allgemein. Rollenhagen wendet sie in seinem Abraham nur nach dem vierten Akte an, um einen größeren Zeitabschnitt zu markieren.[1]) Am Ende der ersten drei Akte findet sich keine derartige Vorschrift. Um so reichlicher kehren sie bei Rasser wieder, der nach jedem Akte Instrumentalmusik vorschreibt; Gesang läuft nebenher mit unter: es ist von Saitenspiel, Singen und Pfeifen die Rede.

Der Gesang war wohl noch beliebter und häufiger: die Schüler sind eben zumeist Sänger und nicht Instrumentalisten. Und da die alten Beispiele eines Sophokles, der sehr früh übersetzt wurde, Euripides, Seneca Chöre aufwiesen, wendete man sie eben auch an. Bei biblischen Stoffen boten sich ohnehin Anlehnungen an den kirchlichen Gesang. Das dreimalige „Christus ist erstanden“ in Greffs Osterspiel (V. Akt) ist direkt aus der Kirche herübergenommen; nicht viel anders ist es mit den schon erwähnten Gemeindegesängen in seinem „Lazarus“.[2]) Die Engelchöre in den Spielen von der Geburt Christi, z. B. bei Chnustinus (III, 1) oder bei Lasius (im I. Akt — Szeneneinteilung fehlt hier),[3]) gehen auf die gleiche Quelle zurück. Wenn in beiden Spielen als Gegenstück auch ein Teufelschor folgt,[4]) so ergab sich das leicht aus dem Gegensatze. Es sind ihnen übrigens ebenso wie den Engelchören des Schulmeisters an der Spree Noten beigegeben.

Sie erscheinen aber mitten in der Szene, das eine canticum diabolorum bei Chnustinus ausgenommen, während die

[1]) s. o. S. 163.

[2]) s. o. S. 92.

[3]) Märkische Forschungen XVIII, S. 114.

[4]) S. 149 — bei Chnustinus am Schlusse des Ganzen.

alten Vorbilder die Chöre an den Aktschluß verwiesen. Und hier dienten sie, wenn auch nicht zu dramatischen Wirkungen, doch zur Ausfüllung einer den Spielern wohl mehr als den Zuhörern willkommenen Pause.

Wir finden solche Chöre zunächst bei den Neulateinern. Reuchlins Henno weist sie auf, und der nach eigenem Geständnisse durch ihn angeregte Macropedius liebt sie auch. Interessant ist bei ihm besonders ein Wechselgesang zwischen Lazarus und dem Chore, der hier ex pueris et puellis besteht,[1]) am Schlusse des ersten Aktes des Lazarus mendicus. Macropedius gibt mehrfach an, wer die Sänger des Chores sind; schon bei Schöpper, der dem Brauche treu bleibt, fehlt diese Angabe, wie in den meisten Fällen, und schon vorher beim alten Hegendorfer, dessen Komödien — die erste, die Comœdia nova vom Jahre 1520, durch ihre Einteilung in zwölf Akte und ebensoviele Szenen bekannt — gleichfalls ein paar heitere Chorlieder aufweisen.

---

[1]) Die Zusammenstellung pueri et puellae könnte auf den Gedanken bringen, daß hier Mädchen die Bühne betreten. Das ist aber wohl kaum der Fall. Es wäre schon aus äußeren Gründen schwer erklärlich, innere sprechen völlig dagegen. Man vergleiche nur die Nennung des Chores in den Personenverzeichnissen bei Macropedius, soweit er überhaupt genannt ist. In den Stücken Adam, Hypomone, Petriscus sagt das Personenverzeichnis über die Sänger der vorhandenen Chorlieder gar nichts, und die Bezeichnung: Grex (per epilogum) im Josephus und der Aluta sagt auch eigentlich nichts für den Chor. Das war hier einfach die Schülerschar. Besteht in den Rebelles der Chor ex Aristippicae scholae auditoribus, so wird er sich auch nicht viel vom gewöhnlichen Schülerchore unterschieden haben. Wenn also, wie hier beim Lazarus und auch beim Asotus ein chorus ex pueris et puellis verlangt wird, so kann entweder die Teilung in zwei Chöre oder aber nur entsprechende Kostümierung damit verlangt werden. Schon die genauere Bezeichnung beim Hecastus: chorus ex 3 pueris et 3 puellis familiae deutet auf die Kostümierung als Mädchen hin, die hier als Familienglieder nötig sind. Macropedius scheint überhaupt die Teilung des Chores gern gesehen zu haben. So findet sich im Personenverzeichnisse der Andrisca ein Chorus Bachidum und Alius Chorus puerorum, beim Bassarus aber gar ein Chorus ex morionibus, partim masculis, partim foeminis laruatis. Diese Zusammenstellung allein schon dürfte die Frage, ob wirklich Mädchen aufgetreten, im verneinenden Sinne entscheiden: es handelte sich lediglich um entsprechende Kostümierung, was sicherlich auch von dem weiblichen Gefolge gilt, das die Königin in Bapsts Iphigenie „ohne das haben mus".

Rebhun folgt den Neulateinern mit seinen kunstvollen Strophen zwischen den Akten. Wer sie singen soll, ist auch hier nicht gesagt. Bapst meint in seiner Vorrede zur Iphigenie: „Als köndten die Actores das Frawenzimmer/ so die Königin ohne das haben mus/ also abrichten/ das sie im ausgange eines jeden Actus/ etwan eine schöne Musicam von sich verlauten liessen.“ [1])

Daraus dürfte hervorgehen, daß die Sänger ebensogut wie andere musikalische Leute, die in den kriegerischen Stücken die Signale zu blasen hatten, als Mitspielende galten. So gut wie die kriegerischen „Trommeter“ (Pape, Monomachia I, 4), die das oft wiederholte classicum ertönen ließen (Monomachia, Judith), so gut wie die Trommler, die bei Rasser (III. Akt des zweiten Tages) die Landsknechte anwerben helfen, oder in Papes Monomachia den Heerbann der Juden aufbieten — Bombaradach heißt hier der Mann —, erschienen sämtliche Musiker und Sänger anderer Art auf der Bühne.

Das läßt uns einen Schluß ziehen auf die Menge der stummen Personen, die in den biblischen Schauspielen auftraten. Wir betonen: in den biblischen Schauspielen; denn bei Terenz war das nicht nötig. Für Terenz hätte man auch keine Bühne gebraucht von zehn Ellen Tiefe; der fünfte Teil genügte hier als Proszenium völlig, um die wenigen Leute ihre Rollen „aufsagen“ zu lassen.

Im biblischen Drama aber liebte man es, mit pomphaften Aufzügen zu prunken.[2]) Das hatte seinen doppelten Zweck. Einmal brauchte so der Spielleiter keinen auszuschließen und damit zurückzusetzen, und dann konnte er sich auf diese Weise seine Spieler nach und nach heranziehen, die tüchtigeren von Jahr zu Jahr, von einer Aufführung zur anderen mit wichtigeren Rollen betrauen.

Das war alles so selbstverständlich, daß diese ausgedehnte Komparserie gar nicht eigens genannt wird, wenn nicht ein besonderer Umstand eine Ausnahme bewirkte. Dienernamen, die weder im Personenverzeichnisse noch in den Szenenüber-

[1]) Dritte Seite der Vorrede.

[2]) Vgl. die oben S. 19 zitierte Vorrede zu Papes David victus et victor.

schriften zu finden sind, tauchen häufig im Zwiegespräche auf, so Syriskus und Phrygia gleich in der zweiten Szene der Susanna Frischlins. Daß die Königin das gehörige weibliche Gefolge „ohne das haben mus", erwähnte Michael Bapst ganz nebenher, ganz zufällig; man sieht, er zweifelt nicht im geringsten, daß in solchem Falle jeder Spielleiter selber wissen werde, was zu tun sei.

Nur in wenigen Fällen ist deutlich auf stumme Personen hingewiesen. Wir nennen den „Comitatus", der in Greffs Lazarus (IV, 2) den Leichnam zu Grabe geleitet, dann das „satellitium regium" in Rollenhagens Abraham, aus dem Malach, als er vom König Abimelech zu Abraham geschickt wird (I, 1 Ende), adiungat sibi unum atque alterum comitem. Diese Gefolge fürstlicher Persönlichkeiten scheinen einfach selbstverständlich gewesen zu sein. Hier werden sie allerdings im Verzeichnis der „Personen dieser Action" ausdrücklich erwähnt: „des Königs Trabanten vnnd Hoffgesindt"; aber Rollenhagen war überhaupt ein sehr akkurater Mann, der, wie wir sahen, sogar den „Esel mit dem Holtz / Kober / Flaschen / Schlachtmesser / Fewrtopff" und auch „das Opfferlamb in Hecken hangend" in dies Verzeichnis aufnimmt. Baumgart, sein um wenige Jahre älterer Landsmann (sie wirkten wenigstens beide in Magdeburg), beschränkt sich in seinem Personenverzeichnisse nur auf die Redenden.

Daß beim Auftreten ganzer Heere eine besondere Bemerkung nicht nötig war, erklärt sich von selber. Die Personenliste sollte eben dem Spielleiter angeben, wie viele redende Personen er brauche, die stummen waren von selber da. Einzelne wurden vielleicht noch des Kostümes wegen ausdrücklich genannt — Engel zum Exempel, die eine besondere Sorgfalt brauchten; die große Schar erschien dann eben in ihren besten Kleidern oder, wenn sie ein Heer markierte, möglichst kriegerisch ausstaffiert. Die Musikanten, die in Greffs Judith das Tafelkonzert zu liefern hatten, stellte sich der Verfasser nach seiner Vorschrift über den Charakter ihres Spieles als eine Art Militärkapelle vor.

Interessant ist des nämlichen Dichters Vorschrift beim Beginne seines Osterspieles: „Nu sollen die Apostel alle mit

Maria der Mutter Jhesu / vnd mit den andern weibern herausgehen / sollen alle zugleich traurig sein / mit solchen geberden / als hetten die jünger zuuor mit den weibern ein zanck vnd vnderrede gehalten." — Nur reden dürfen die Weiber und Maria voran um Gottes willen nicht! Der Dichter hat sich nämlich in den Kopf gesetzt, mit vornehmem Herabsehen auf „vngewisse Münnichsgedanken vnd treume" nichts anderes zu geben als „den blossen text"; und weil Maria, Veronika in der Bibel nicht redend erscheinen, dürfen sie hier auch nichts sagen, wenn schon der Dichter zugibt, daß manches, was „man furzeiten zu der passiō mehr gethan vnd geflickt hienan, dan die Euangelisten in ihren Euangelien melden ... so möcht geschehen sein". Daß er eine Fülle von Poesie damit aus seinem Werke hinauswirft und die dichterische wie die dramatische Wirkung schädigt, fühlt er gar nicht — wenn nur der Text gerettet ist! So werden Maria und die Frauen in die Komparserie gedrängt, und doch wieder nicht; denn sie müssen der sonstigen Praxis entgegen, die stumme Personen auch nicht nennt, hier doch ausdrücklich angeführt werden. Wenn es dann weiter heißt: „Petrus[1]) sonderlich sal seinen Peters kopff ymmer vnd besser sehen lassen / wie ers nicht gleube / das Christus erstanden / bis zum aller letzten da nu die jünger alle nach einander geredt haben / (was gleich darauf sehr langathmig geschieht) als denne sol er was glimpflicher vnd mitsamer werden", so wird derselbe Grundsatz festgehalten.

So hat uns des Dichters schrullenhafte Gewissenhaftigkeit dem heiligen Texte gegenüber zu einer der ersten eingehenden Weisungen für stummes Spiel verholfen — freilich haben wir hier kein Schuldrama mehr; aber den Ursprung aus dessen deklamatorischer Art zeigt das folgende Stück noch ausgiebig.

Aus der Menge der stummen Personen treten die Spieler heraus, ihre Reden mehr ans Publikum, als an ihre Leute auf

[1]) Man wird vielleicht geneigt sein, hier ein Versehen: Petrus für Thomas, zu vermuten. Der ungläubige Thomas wird aber später noch besonders behandelt; hier knüpft der Dichter an Lukas 24, 11 an, wonach den Jüngern die Meldung der Frauen „wie albernes Geschwätz vorkam und sie ihnen nicht glaubten". Da muß natürlich Petrus voranstehen.

der Bühne zu halten. Wenn im Straubinger Tobias (II, 1) der Herold die cives Ninivitae aufruft, so weiß man nicht, ob er sich nicht das Publikum selber als die Niniviten vorstellt; neben dem praeco werden nämlich Spectatores als redende Personen am Beginne der Szene angeführt; sie rufen dreimal: Vivat rex: vivat rex: vivat rex feliciter!

Wie hier mag oft genug das Publikum als erweiterte Komparserie betrachtet worden sein. Daß trotzdem ein Wirrwarr vermieden wurde, dafür trug man durch offizielle „Vertreter der Volksstimme“ Sorge. Schöpper hat im Personenverzeichnisse seiner Monomachia einen: „Isschail, Vnus Militũ, ac reliquorũ veluti Os.“[1]) Die beigefügten Zahlen: „Populus christianus haereticus, I. II. — Gens Judaica, I. II. — Plebs gentilis, I. II.“ deuten gleichfalls auf solche Vormänner und Führer der Komparserie, die dazu dienten, die Exaktheit der Deklamation bei solchen Massenszenen wenigstens nicht ganz schwinden zu lassen.

Daß mit dem Übergang dieser neuen dramatischen Entwicklung aus der Schule an das Volk, wie sie sich vornehmlich in der deutschen Komödie vollzog, während die lateinische nach wie vor den Schülern gehörte, die sprachliche Seite des Vortrages zurücktreten mußte, war unvermeidlich; aber der bewegte, farbenbunte menschliche Hintergrund der häufigen Massenszenen, der seine Arme sozusagen rechts und links in die Scharen der Zuschauer hinausstreckte und sie zu den Spielern heranzog, hat trotz der unendlichen Einfachheit der Bühne ein so inniges Verhältnis zwischen Sprechenden und Hörenden bewirkt, daß sich diese von den Worten allein zu voller Illusion fortreißen ließen. Und das zwingt uns, nicht allzu gering von der künstlerischen Wirkung dieser Dramatik zu denken.

§ 7.

Keime besseren Verständnisses. Umblick und Ausblick.

An dieses Abschnittes Eingang gehörte eigentlich des Crocus Bemerkung über die in unum proscenium zusammen-

[1]) Auch in Joannes decollatus II, 2: Telones os publicanorum, Empollemus os militum. Hier aber nicht im Personenverzeichnisse.

gedrängten longe lateque dissita loca. Wir wollen sie nicht wiederholen. Wohl aber müssen wir sein Stück selber betrachten und anerkennen. Sein „Joseph“ spielt nur in Ägypten und umfaßt die Vorgänge von der deutlich werdenden Liebe der Herrin bis zur Befreiung aus dem Kerker. Ein innerer dramatischer Zusammenhang der ganzen Handlung ist allerdings noch nicht völlig gewonnen, aber wenigstens eine äußere, technische Geschlossenheit, und zwar, wie die Vorrede lehrt, hervorgegangen aus wirklich künstlerischen Absichten.

Dies letztere muß ausdrücklich betont werden; denn ein zufälliges Zusammenschließen findet sich auch anderswo. Sixt Bircks „Ezechias“ und „Zorobabel“ sind noch mehr zusammengeschlossen und wickeln sich ohne Unterbrechung im vollen äußeren Zusammenhange aller einzelnen Teile ab; aber die Einheit des Ortes ist nicht aus Gründen künstlerischer Vollendung gewählt, sondern lediglich, weil es der gewünschte Charakter einer Ratsversammlung, die Gelegenheit zu schönen Reden gibt, so mit sich brachte.

Das Gleiche gilt, wie wir schon sahen, vom Acolastus. Wenn Spengler[1]) selber sagt: „II, 1 spielt in der Fremde, II, 2 offenbar wieder in der Heimat, II, 3 wieder in der Heimat“, so sollte er damit nicht beweisen wollen, daß Gnapheus sich abmühe, die Einheit des Ortes festzuhalten, auch wenn er es vermeidet, diesen Wechsel deutlich auszusprechen; daß die Vorgänge im Innern des Wirtshauses nur berichtet werden, erklärt sich, wie wir sahen ganz anders. Wer Fremde und Heimat, also das weit voneinander Entfernte, so nahe zusammengerückt, würde sich nicht bedenken, mit dem Innen und Außen das Gleiche zu tun, wenn es ihm nur technisch möglich wäre.

Macropedius in seinem Asotus evangelicus hält dagegen wirklich die Einheit des Ortes fest,[2]) ob zum Nutzen seines Werkes, ist eine andere Frage. Wir haben hier die strenge

---

[1]) a. a. O. — s. o. S. 173.

[2]) Spengler a. a. O. S. 38 ff. — Bei Macropedius wird die Forderung der Ausfolgung des Erbteiles förmlich zum Höhepunkte, auf den die Liederlichkeit des Asotus zudrängt, im 3. Akte. Die Katastrophe bricht dann schnell herein. Daß der vierte Akt schwach ist, damit hat Spengler völlig recht. — der hätte wirklich in der Fremde spielen sollen.

Anlehnung an die alte Komödie, die immerhin das Gute hatte, der immer mehr ausartenden Willkür der Passionsbühne, die ganze Marktplätze in Anspruch nahm, ein heilsames Gegengewicht zu geben. Allein durch diese strenge Richtung konnte man zu der neuen Bühne kommen, die bei aller Einfachheit eine große Bewegungsfreiheit ermöglichte — nur freilich so gut wie keinen Innenraum zuließ.

Die glückliche Bewegungsfreiheit wurde aber wieder durch maßlose Ausnutzung der „gesprochenen Dekoration“ zum Übelstande. Die Akteinteilung war dabei eine ganz äußerlich aus der Antike herübergenommene Praxis.

Hier zeigte Schöpper einen Mittelweg in dem Bestreben, innerhalb eines Aktes Einheit des Ortes und des Vorganges festzuhalten. So spielen im Johannes der erste, zweite und vierte Akt in der Wüste, wo Johannes lehrt, der dritte und fünfte am Palaste des Herodes. So im Abraham der vierte Akt auf dem Opferberge, die anderen alle in seiner Niederlassung — natürlich vor dem Hause oder Zelte. In der Monomachia ist diese Übung nicht völlig durchgeführt. Wohl spielt der erste Akt bei den Philistern, der zweite nur in Israel, die anderen alle auf dem Kriegsschauplatze, — aber des vierten Aktes erste Szene in Bethlehem, als David von seinem Vater ins Lager geschickt wird. Er scheint freilich die Bühne zu verlassen, während der alte Isai wieder hineingeht (Intro iam . . .); zum wenigsten erscheint David erst in der dritten Szene wieder. Dasselbe schreibt Rollenhagen vor,[1]) der Leute, die einen langen Weg vorhaben, von der Bühne abgehen und nach Einschiebung einer Szene an anderer Stelle neu auftreten läßt. Schöpper legt zwischen die Abreise Abrahams und die Ankunft auf dem Opferberge einen ganzen Akt, der allerdings in der Erfindung schwach ist, aber für des Dichters technische Absichten zeugt.

Bei ihm zeigt sich zum ersten Male wirkliches Verständnis für das einmal gegebene Kunstmittel des Aktschlusses und Einschnittes in die Handlung. Ob es überhaupt zu begrüßen war, daß unsere Dramen in Akte geteilt wurden, ist eine Frage für sich; war die Teilung einmal da, so mußte sie

[1]) Abraham; s. o. S. 133.

auch ausgenützt werden, und das tat Schöpper in kluger Weise, ohne so plumpe Mittel des Zusammenlegens zu brauchen wie Birck in den ewigen Botenberichten seiner „barlamentarischen" Dramen oder Rebhun, der die beiden alten Lumpen, die ihm Richter sind, der Einfachheit halber in Susannas, bezw. ihres Gatten Joachim Hause Gericht halten läßt[1]):

„Sunst ich zwar hab offt vernuhmen
Das in Jochems haus sie kuhmen
Vnd gericht zu halten pflegen
Weils yhn ist daselbs gelegen."

Solche Naivitäten ziehen sich freilich durch die Dichtung des ganzen Jahrhunderts durch und zeigen sich namentlich in den Gründen, die auf- und abtretende Personen für ihr Kommen und Gehen angeben, oder in der Art und Weise, wie sie bereit stehen, sich holen zu lassen.[2]) Auch hier finden sich leise Spuren besseren Verständnisses, wenn auch nocht recht vereinzelt. Im Papista conversus des Lüneburger Dedekind kommt zwar (V, 1) der Bischof auch noch eben angeschritten, da man ihn braucht; aber der Pfarrer muß sein Dasein, als nach ihm geschickt werden soll,[3]) wenigstens mit einem gemütlichen Verdauungsspaziergange begründen, der dann freilich recht ungemütlich unterbrochen wird. Von Martinus und Philippus (Luther und Melanchthon) können wir absehen, die sind hier nicht Menschen, sondern Prinzipien; andernfalls wäre es schmählich, daß sie ihren Bekehrten zwar zum Leiden ermuntern, ihn aber, als dies wirklich kommt, im Stiche lassen. Die Personen, nach denen sonst noch geschickt wird, wie die Brüder der Frau (IV, 2) und die ganze geistliche Versammlung, sind nicht unmittelbar zur Stelle, sondern erscheinen erst (V, 5) nach angemessener Pause, so daß man annehmen kann, sie haben die Botschaft regelrecht erhalten. Auch hier also ein Wachsen des Wirklichkeitssinnes.

Aber doch ist durchweg nur von Keimen die Rede. Die rechte Frucht wollte nicht gedeihen. Es fehlte uns der Himmelssegen eines dramatischen Genies, das diese vereinzelten Fäden

[1]) II. Akt, Vers 49 ff. (Bibl. d. Lit. Ver. Bd. 49).
[2]) s. o. S. 130 f.
[3]) IV. Akt, 6. Szene.

zu einem festen und schönen Gewebe zusammenzuarbeiten verstanden hätte.

Vielleicht waren die politischen Verhältnisse mit schuld. Alles Neue, was in jener Zeit geboren ward, wurde eben nur von einer Hälfte der Nation anerkannt, von der anderen verworfen, weil eben alles von den die Nation aufwühlenden religiösen Streitfragen infiziert war. Da konnte keine wahrhaft nationale Bühne gedeihen, die nun einmal ohne Mäcenatentum nicht recht möglich ist, gleichviel ob ein einheitlich kunstbegeistertes Volk oder ein gebietender Fürst die Schützerrolle spielt. Wo sich alles ins Kleine und Einzelne verzettelt, fehlt der Boden, auf dem große Kunstwerke errichtet werden können.

Vielleicht auch war die Sprache noch nicht reif. Wir müssen allerdings gestehen, daß wir vom kurzen Reimvers des 16. Jahrhunderts gerade für dramatische Zwecke bei dieser Arbeit etwas höher denken gelernt haben. Und nicht Rebhun mit seinen bei allem anerkennenswerten Willen doch recht hölzernen Metren hat uns das gelehrt. Wohl aber Leute wie Dedekind, wie Voidius, wenigstens in einzelnen Teilen ihrer Dichtungen. Wo Flickverse und Flickworte fehlen, dafür alle Vokale vorhanden sind (man denke an Papes: obrstn!) und keine unbetonte Silbe den Reim trägt, können solche Verse dramatisch recht gut wirken, auch wenn die Silben nur gezählt sind. Das Genie hätte sich die Sprache auch für das Drama geschaffen.[1])

[1]) Für die Sprache wenigstens hat der sonst so naive Greff ein paar kleine Ansätze zum Fortschritt, nämlich die Unterbrechung des Verses und Reimes bei großem Schreck oder in ähnlichen Fällen. Köstlich freilich ist wieder, wie er in seinen Bemerkungen für den Aktor darauf aufmerksam macht. Hier die Beispiele.

Im vierten Akte des Osterspiels sagt Petrus auf den ausführlichen Bericht der von Emmaus Zurückkehrenden:

„Ich hab ihn auch gesehen zwar
Weis dennoch nicht ob ehrs gwis war
Wir höretens gern allzumal
Vnd woldens auch Gott dancken all
Das ehr vns vnsern Meister fein
Hett erwecket durch die Krafft sein
Seinen son den lieben Christ

Aber statt eines Genies kamen die Engländer mit ihrer doch recht polternden Kunst, ihrer Schauspielerei nicht im besten Sinne, die den Dichter sein und bleiben ließ, wo er wollte, und nur den Spieler mit oft recht niederen Mitteln auf die Bühne stellte, sich selber herauszustreichen.

Und nach den Engländern kam der Dreißigjährige Krieg mit seiner Verarmung, mit dem Einströmen allerlei auswärtiger Einflüsse; und der Faden einer nationalen Bühnenkunst riß völlig ab, trotz der schönen Anfänge, die sich in einer, wenn auch einfachen, aber ausbildungsfähigen Bühne gezeigt hatten.

Mochte ihre Grundlage ein Mißverständnis des klassischen Altertumes sein — die neue Klassizität, die uns später von Frankreich herüberkam, war in dieser Beziehung um kein Haar besser, stand aber dem deutschen Volke um vieles ferner. Die Gelegenheit, eine wirklich nationale Volksbühne zu bekommen, war einmal versäumt — wahrscheinlich für immer.

Nu kumpt Christus Aber vnder diese red / das Petrus gleich erschrickt vnd den Reim nicht beschleust."

Und der kranke Lazarus, den Magdalena auf das Haus zuführt, endet eine lange Rede:

„Es ist kein gsunder bis wolan
An meim gantzen leibe

Hie sal Lazarus in eine onmacht fallen / den er beschleust den reim nicht." (I, 1.)

Auch das ist ein Keim, der weiterer Ausgestaltung fähig gewesen wäre.

Bemerkungen zu den Szenenbildern.

Die hier folgenden Holzschnitte sind der Venezianischen Terenz-Ausgabe von 1521 (Terentius cum quinque commentis. Venetiis. Impensis Georgii de Rusconibus Mediolanensis Anno dñi M. D. XXI. die XXIII Martii) entnommen und so ausgewählt, daß das Kommen und Gehen der Spieler ziemlich vollständig dargestellt ist.

No. 1. Andria, III. Akt. Misis (Mysis) zweimal in verschiedenen Entwicklungsstadien der Szene, Simo, Davus, Lesbia, Glycerium. Diese krank im Innern des Hauses. Aus ihrer Lage ergibt sich, daß hinter den Vorhängen des Einganges die „Häuser" nicht abgeteilt waren, da ihr Körper nach links in das Nachbarhaus hinüberreichen muß. — Hausinschriften von links nach rechts: Cari(nus), Chre(mes), Chri(sis), Do(mus) si(monis). Sie sind beim zweiten Holzschnitte noch deutlicher.

No. 2. Andria, IV. Akt. Die nämlichen Aufschriften der Häuser, da von Szenenwechsel natürlich keine Rede. Mysis kommt aus dem Hause heraus. Pamphilus, Carinus, Davus. Der Vorhang, wie sich beim Auftreten der Mysis zeigt, nicht in Ringen verschiebbar.

No. 3. Andria, IV. Akt, letzte Szene. Crito kommt aus der Ferne im Reisehute und nicht aus einem Hause heraus, sondern von der Seite (ex postremo). — Mysis, Davus, dazu das neugeborene Kind.

No. 4. Eunuchus, III. Akt, letzte Szene. Chaerea zweimal, auftretend und dann im Gespräche mit Antipho. Man sieht deutlich wie der Auftretende über die hohe Schwelle tritt. Hausinschriften, teilweise undeutlich: do(mus) la(chetis), Thai(s), Chre(mes), Thra(so).

No. 5. Dies Bild steht zwischen dem vierten und fünften Akte des Eunuchus, hat aber die Hausinschriften der Hecyra.[1]) Von Interesse ist es dadurch, daß es die Markierung eines Fensters zeigt. Die Namen der Personen sind mit Ausnahme von Sy(ra) auch im Originale unlesbar.

No. 6. Heautontimorumenos, I. Akt, 1. Szene. Chremes, zweimal, und Menedemus, bei dessen Arbeit mit dem Rechen uns ein Bild von der Anwendung der Requisiten gegeben wird: das Proszenium also hier gleich das Feld, auf dem er arbeitet. Hausinschriften: m(enedemus), Chre(mes), Pha(is), Bac(chis). Chremes tritt demnach aus einem falschen Hause auf — vermutlich setzte nur der Illustrator die Inschriften ein, was manchmal ohne rechtes Verständnis geschehen sein mag (vgl. das vorige Bild).

No. 7. Heautontimorumenos, II. Akt. Das Bild ist von Interesse wegen des Abgehens der beiden Frauen rechts, die in das postremum verschwinden, dessen Zugänge hier denen der „Häuser" gleichen, aber des Vorhanges entbehren; die untere Schwelle scheint beim Zugang ins postremum zu fehlen, aber der obere Sims läuft durch. Die Personennamen sind undeutlich, die Hausinschriften, soweit erkennbar, wie bei No. 6.

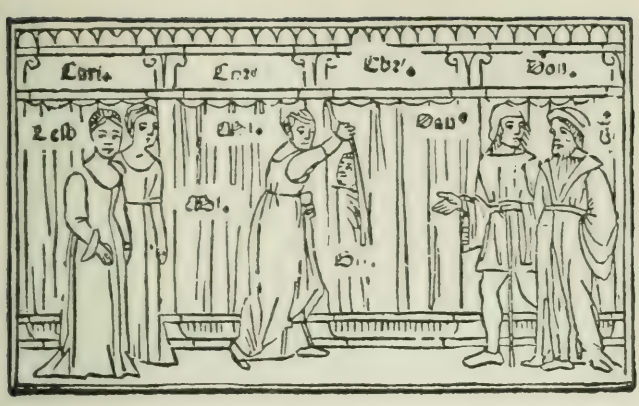
No. 8. Adelphi, III. Akt. Demea, Mitio. — Lauschszene. Hausinschriften: do(mus) m(itionis), De(mea), Hegi(o), So(strata), Sa(nnio); sie treten auf anderen Bildern dieses Stückes noch schärfer heraus. Auffällig ist, daß das Haus des Demea, der auf dem Lande wohnt, mitten in der Reihe steht, was auf den anderen Bildern, die diese Inschriften aufweisen, noch viermal wiederkehrt — nur zweimal schleicht sich ein Druckfehler ein, der über das Haus des Demea die Buchstaben d. m. setzt, die dann über zwei „Häusern" nebeneinander stehen.

No. 9. Phormio, III. Akt. Antipho, Geta. Hausinschriften (die bei den vorhergehenden Szenenbildern in dieser Komödie viel Verwirrung aufweisen) hier richtig: D(omus) de(miphonis), Chreme(s), Do(rio) l(eno). Auch hier läuft der obere Sims durch, so daß man einen Seitenabschluß — wenn

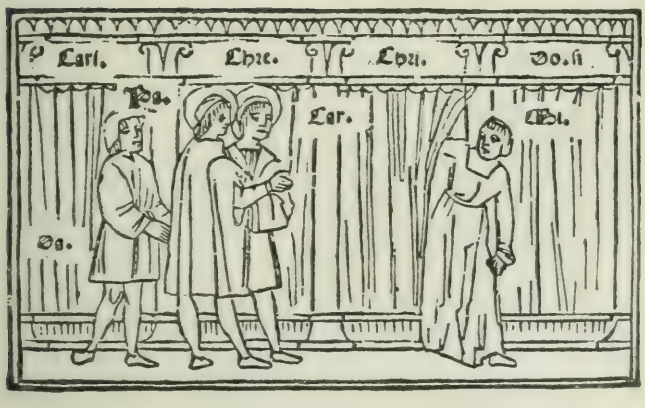
[1]) Auch das erste Szenenbild der Adelphi weist bei richtigen Personennamen falsche Hausinschriften — die der Andria — auf.

auch nur die Wand des Spiellokals — für die Zugänge zum postremum annehmen muß. Das Gebäude im Hintergrunde links fehlt auf dem nächsten, sonst geradeso angeordneten Szenenbilde, läßt also gewiß keinen Schluß, etwa auf einen gemalten Hintergrund, zu. Höchstens läßt sich ein Teppich oder ähnliches als Rückabschluß annehmen. Das Bild zeigt, wie sich die spätere Zweistraßenbühne aus der Terenzbühne herausbildete.

No. 10. Hecyra, III. Akt. Pamphilus, Parmeno. Das Szenarium weist noch Myrrhina auf, die man aber nur einmal im Inneren des Hauses (in dem des Laches) sprechen hört. Hausinschriften: D(omus) phi(dippi), Lache(s), Bac(chis), Syr(a). Die Abschrägung der beiden minder wichtigen scenae nach rechts kehrt auf allen Szenenbildern dieser Komödie wieder, auch in der Lyoner Ausgabe von 1493 mit ihrer sonst ganz anderen Zeichnung. Das Bild, das den mit dem Gepäcke vom Schiffe, d. i. von rechts her aus der Gasse kommenden Knecht zeigt, stand uns leider zur Reproduktion nicht zur Verfügung.



No. 1.



No. 2.

No. 3.

No. 4.

No. 5.

No. 6.

No. 7.

No. 8.

No. 9.

No. 10.

Forschungen
zur neueren Literaturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XXV.

Der Ursprung des Harlekin.

Ein kulturgeschichtliches Problem.

Von
Dr. Otto Driesen.

Mit 17 Abbildungen im Text.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Der
Ursprung des Harlekin.

Ein kulturgeschichtliches Problem.

Von

Dr. Otto Driesen.

Mit 17 Abbildungen im Text.

Motto:

„Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen."

Goethe „Faust", Prolog im Himmel.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1904.

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Meiner Frau.

Vorwort.

Harlekin und Pierrot sind seit Jahrhunderten gern gesehene Fastnachtsgäste. Wir alle sind mit ihnen groß geworden und gestatten ihnen in der Narrenzeit freudig, unser und ihrer selbst zu spotten.

Da sehen wir plötzlich den buntscheckigen Harlekin in gelehrtem Gewande, ein wissenschaftliches Werk zwischen wissenschaftlichen Werken, und wir schütteln den Kopf. Harlekin als kulturgeschichtliches Problem zu denken, sind wir nicht gewöhnt. Höchstens, daß wir einer „Geschichte der grotesken Satire" oder einem Werk über das Erhabene und Komische ein unvermeidliches Harlekinbeispiel gestatten.

Und selbst wenn wir uns für Literatur- und Theatergeschichte interessieren, so wünschen wir den Harlekin in einer Anmerkung, etwa bei Gottsched, abgetan zu sehen.

Und nun gleich ein ganzes Buch über den Schelm! —

Aber auch die Leute vom Fach werden vielleicht dieses Buch mit skeptischem Lächeln öffnen. Denn sie wissen, der Ursprung des Harlekin beschäftigt die Wissenschaft seit 250 Jahren, seitdem Ménage in seinen „Anfängen der französischen Sprache" (1650) die Frage aufgeworfen hat. Sie wissen, noch voriges Jahr hieß es: „Harlekin ist der in seinem Äußeren originellste, sonderbarste und rätselhafteste Typus . . . . aus manchen seiner Eigentümlichkeiten hat man noch nicht klug werden können . . . . somit bleibt es beim Alten: die Herkunft des Wortes Arlecchino, Arlequin ist uns unbekannt."[1]) Es war hier also

[1]) Klingler „Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. Ein Beitrag zur Literatur- und Sittengeschichte Frankreichs im XVII. Jahrhundert". 1902. Klinglers Buch ist zwar vor dem „Ursprung des Harlekin" erschienen, doch lagen die im folgenden entwickelten Resultate bereits im Sommer 1901 der philosophischen Fakultät der Universität Straßburg vor. Dies zur Beurteilung derjenigen mit Klinglerschen Behauptungen sich deckenden Teilresultaten, welche der Verfasser unabhängig von Klingler festgestellt hat. Überall dagegen, wo Klinglers Werk die Quelle war, ist es gesagt worden.

eine wissenschaftliche Untersuchung zu bieten, die möglichst ohne Hypothesen auszukommen sucht. Das ist geschehen, soweit die geschichtliche Forschung überhaupt Hypothesen entbehren kann in Fragen, deren Quellenmaterial Jahrhunderte weite Lücken aufweist.

Damit ist die Hauptschwierigkeit des Harlekinproblems angedeutet, die Klippe, an der alle bisherigen Erklärungsversuche gescheitert sind: der Ursprung des Harlekin liegt im tiefsten Dunkel. Kein Zeuge bei der Geburt dieses rätselhaften Geschöpfes, keine spätere Nachricht, schriftlich oder mündlich, kein Bild, kein Denkmal — nichts.

Und doch wird im folgenden behauptet: „Die Heimat des Harlekin ist nicht Italien, sondern Frankreich, d. h. Paris". Und doch wird eine Jahrhunderte lange französische Harlekintradition bloßgelegt und gezeigt, daß diese Harlekintradition in Italien nicht vorhanden, ja daß sie dort unmöglich war. Es wird als unbestreitbar sicher ausgesprochen: Der Harlekin der Komödie ist kein anderer als der altfranzösische Teufel Herlekin.[1])

Und es ergibt sich, daß die altfranzösische Harlekintradition — sie ist schriftlich schon für das XI. Jahrhundert bezeugt — nicht von der Literatur- und Theatergeschichte, sondern nur von der Kulturgeschichte bewältigt werden kann.

Natürlich wäre manches Stück des umfangreichen Materials, wenn ich auch fast sieben Jahre zu seiner Sammlung verwendet habe, mir unbekannt geblieben ohne nachhaltige Unterstützung von den verschiedensten Seiten. Und so bin ich denn zu besonderem Dank verpflichtet meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Gröber an der Universität Straßburg. Er hat mich auf den französischen Harlekin des XVII. und XVIII. Jahrhunderts aufmerksam gemacht und mich veranlaßt, die Frage zu untersuchen: „Wieso konnte, lange nach Herausbildung der Charakter-Komödie durch

[1]) Eine besondere Arbeit des Verfassers über den Ursprung des altfranzösischen Teufels Herlekin wird noch im Jahre 1904 erscheinen. Auch ihre Resultate sind bereits im Jahre 1901 der philosophischen Fakultät der Universität Straßburg bekannt geworden.

Molière, die konservative Bühne der Comédie Française sich noch dazu hergeben, einen Typus, und zwar einen rein possenhaften Typus „Harlekin“ aufzunehmen?“ Im Verfolg dieser Spezialfrage, die sich nur auf das XVII. und XVIII. Jahrhundert bezog, warf ich öfters einen Blick zurück in das XVI. und vorwärts in das XIX. Jahrhundert — und das Gerüst für eine Geschichte des Harlekin in Europa stand vor mir. Aber bald erkannte ich die schwankende Grundlage dieses Gerüstes.[1]) Und so entstand die vorliegende Arbeit, eigentlich nur Mittel zum Zweck: sie sollte die bis jetzt fehlende Grundlage sein für eine allgemeine Geschichte des Harlekin. So ist aus der Anregung zu einer rein literargeschichtlichen Spezialuntersuchung ein Buch hervorgegangen, das sich auch mit manchen außerhalb der Literatur liegenden Fragen vom XI. bis ins XX. Jahrhundert vertraut zeigen muß, und in welchem infolgedessen die verschiedensten Spezialisten auf den ersten Blick schwache Stellen herausfinden werden.[2]) Doch glaube ich hoffen zu dürfen, daß das Endresultat trotz der Einzelfehler bestehen bleibt und daß die Herren Professoren Gröber, Muncker (München),[3]) Geheimrat Barack † und Köppel (Straßburg), Genée

[1]) Das Nähere hierüber sagt die Einleitung.

[2]) Die Absicht, möglichst viele französische und italienische Dokumente aufzutreiben und die daraus folgenden fortwährenden Reisen haben es verschuldet, daß einige indirekte Zitate stehen geblieben sind. Zufällig waren oft dieselben Werke in verschiedenen Bibliotheken nicht vorhanden oder während meines Aufenthaltes verliehen. Auch die Tatsache, daß aus dem Charivari-Intermezzo des Fauvelromans die bereits bekannten Textstellen zweimal, erst im Text (S. 105/6) und dann im Anhang IV gedruckt sind, gehört hierher. Aus Gründen, die von meinem Willen unabhängig waren, mußte ich Mitte April 1898 meinen Aufenthalt in Paris plötzlich abbrechen, mitten im Studium der französischen Handschrift 146 der Nationalbibliothek. Die Illustrationen hatte ich mir gerade notiert, aber zum Abschreiben und Vergleichen der einzelnen Textstellen war ich noch nicht gekommen. Ich begnügte mich dann mit den bereits bekannten Stellen, als ich im letzten Augenblick der Drucklegung noch durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Bibliothekars Léon Dorez mit der Auskunft über zwei andere Handschriften (Seite 121 Anm. 2) auch eine Abschrift des gesamten Charivari-Intermezzos erhielt.

[3]) Dem Herrn Herausgeber der „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte“ verdanke ich manchen guten Rat. Und sein Verdienst ist es, wenn die vorliegende Arbeit mit dem Beginn des neuen Jahres erscheinen kann. Auch die Erlaubnis zur Reproduktion von vier Aquarellkopien des Nationalmuseums in München verdanke ich der liebenswürdigen Vermittlung des Herrn Professors Dr. Muncker.

(Berlin), die Herren Konservatoren und Bibliothekare Paz y Melia (Madrid), Petit und R. P. Van den Gheyn (Brüssel), R. P. Maere (Löwen), Eugène Muntz †, Alfred Ernst †, Bouchot, L. Dorez, Malherbe und Nuitter † (Paris), Mazzi und Foresti (Bergamo), Dr. Doege (Berlin, Freiherrl. von Lipperheidesche Kostümbibliothek), Dr. Voullième (Berlin, Königl. Bibliothek), Dr. Gensel (Berlin, Neues Museum, Kupferstichkabinett), sowie Herr Dr. Paul Goldmann (Paris), Herr Truffier, Sozietär der Comédie Française, und Herr Königlicher Schauspieler Roderich Arndt (Berlin) die für mich so liebenswürdig aufgewandte Mühe und Zeit nicht umsonst geopfert haben. Auch möchte ich gern durch dieses Buch, das dank den persönlichen Bemühungen des Herrn Verlegers in würdigem Gewande erscheint, meiner mütterlichen Freundin Frau Anna Spier eine Freude bereiten. Wie sie im Verein mit meinen lieben Eltern seit den ersten Kindheitstagen bis heute meine Persönlichkeit geweckt und entwickelt hat, so wollte ihre Aufmerksamkeit auch noch über diesem Erstlingsbuch bis zum Augenblick der Veröffentlichung liebevoll walten. — Meinen hochherzigen lieben Eltern, meinem unermüdlich hilfsbereiten, treuen Bruder Wilhelm und Dir, der ich dies Buch widme — ohne viele Worte, wie Du es gewünscht —, gelte das letzte Wort des Dankes!

Wèpion an der Maas (Belgien), im Sommer 1903.

Inhalt.

Einleitung 1

Erster Abschnitt: Die Form des Wortes Harlekin

Kapitel I: Ist das Wort Harlekin italienisch oder französisch? 13

„ II: Die wichtigsten überlieferten Formen und das Alter des Wortes Harlekin im Französischen 17

Zweiter Abschnitt: Die Bedeutung des Wortes Harlekin

Kapitel I: Die Herlekinleute und das wilde Heer 24

„ II: Die Herlekinleute (Herlekins) als komische Dämonen und als Gegenstand mimischer Darstellung 38

„ III: Die Herlekins in Beziehung zur Hölle des religiösen Theaters 66

„ IV: Der führende Herlekin 86

„ V: Übergang des mimisch dargestellten komischen Teufelstypus Herlekin zum komischen Menschentypus . . 102

„ VI: Der komische Oberteufel Herlekin als komischer Rüpel Harlekin auf der Bühne des XVI. Jahrhunderts 152

„ VII: Harlekin und Italien 188

„ VIII: Entwicklung des französischen Rüpels „Teufel" (Harlekin) zum italienischen Bauernlümmel „Johann" (Zanni) und zur stehenden Figur der in Paris spielenden italienischen „Kunstkomödie" (commedia dell'arte) 204

Schlußfolgerungen 234

Anhang.

No. I. Die Herlekinleute in den Sommernächten (bisher unbekanntes Dokument. XIII. Jahrhundert) 236

„ II. Die Herlekinleute als wildes Heer in dem England und Frankreich des XII. und XIII. Jahrhunderts 237

„ III. Der Herlekin-Kapuzenmantel 240

„ IV. Das Charivari-Intermezzo im Fauvelroman (XIV. Jahrhundert) 242

„ V. Das älteste Harlekin-Dokument (1585) 248

„ VI. Das zweitälteste Harlekin-Dokument (1585) 255

„ VII. Der Harlekin Tironi aus Bergamo (1899) 260

„ VIII. Ein verlorener Harlekin-Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts . 266

„ IX. Harlekin als Mitglied der Familie der Bergamasker Bauernrüpel (Zanni) (1598) 268

„ X. Die angeblichen italienischen Harlekindarsteller vor 1590 . 273

„ XI. Harlekin-Etymologien 277

Alphabetisches Namen- und Sachregister 279

Berichtigungen und Ergänzungen 286

Verzeichnis der Abbildungen.

I. Archiv der Pariser Oper No. 4017. Teufel und Clowns im Ballett des XVII. Jahrhunderts 149
II. Maske des Fastnachts-Harlekin Tironi in Bergamo (1899) . 171
III. Archiv der Pariser Oper: Harlekinmaskenmodell „Teufelsfratze" mit einer darnach geformten Harlekinmaske . . . 173
IV. Der moderne Hampelmann „Harlekin": Imagerie d'Epinal, Pellerin et Cie, No. 1341 175
V. VI. VII. Szenen aus der in Paris spielenden „Kunstkomödie" (um 1570): Archiv der Pariser Oper, No. 4014 . . . . . 200—202
VIII. Zwei Zanni, vor dem Theatergerüst das Publikum anlockend (Callot) 213
IX, X. Harlekin als Akrobat (Callot) 219
XI. Italienische Springer (Zanni) um 1600. Typus der italienischen Vorgänger des Harlekin. (Berlin, Neues Museum, Kupferstichkabinett. Callot 527, Meaume 626, von der Tradition fälschlich „les deux Pantalons" genannt) . . . 221
XII. Zannis als Clowns, Tänzer und Stelzen-Akrobaten. (Callot: Balli di Sfessania, Berliner Kupferstichkabinett.) 224
XIII—XVI. Typen der italienischen „Kunstkomödie" des XVI. Jahrhunderts, im Treppenhause des kgl. Schlosses Trausnitz bei Landshut. (Nach den Aquarellkopien des Nationalmuseums in München.) 233
XVII. Das älteste Harlekinbild (1600). Compositions de Rhétorique de Mre. Don Arlequin. Pariser Nationalbibliothek. Res. Y. 2—922. (Nach Rasi, I Comici Italiani, 1897. II. 98.) . 235

Einleitung.

Im Augenblick, da wir an unser Thema herantreten, wissen wir vom Harlekin nicht mehr, als alle Welt von ihm weiß. In Deutschland bestand nie ein Zweifel, daß der Harlekin, eine Abart des alten deutschen Hanswursts, keine originale deutsche Schöpfung sei. Seines romanischen Ursprungs sind wir uns stets bewußt geblieben. Die Unsicherheit beginnt erst bei der Frage, ob der Harlekin aus Italien stammt.

Fragen wir einen sachkundigen deutschen Philologen nach der Herkunft des Wortes Harlekin, so erhalten wir die Antwort:[1]) Das Wort Harlekin ist erst seit Ende des XVII. Jahrhunderts eingebürgert[2]) und „aus italienischem arlecchino (Name der komischen Maske in der italienischen Komödie) und aus französischem harlequin, arlequin" entstanden. Demnach läge gleichzeitiger Doppeleinfluß Italiens und Frankreichs vor?

Übrigens soll ein gewisser Bastiari, aus der Truppe der Witwe Veltheim, Ende des XVII. Jahrhunderts, derjenige gewesen sein, welcher den Harlekin zuerst auf das deutsche Theater brachte.[3]) Ist das der Fall? Und wenn ja, wer war Bastiaris Vorbild? Wirkte auf Bastiari derselbe Einfluß wie auf den angeblich zu Beginn des XVII. Jahrhunderts[4]) spielenden württembergischen Hofharlekin?

---

[1]) Nach Kluge „Etymologisches Wörterbuch" 5. Aufl. 1894, unter Harlekin.

[2]) „Bei Sperander 1720 als Harlequin gebucht" (Kluge, loc. cit.).

[3]) Flögel-Ebeling „Geschichte des Grotesk-Komischen", 5. Aufl., 1888, p. 176 und Reuling „Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts", 1890, p. 173.

[4]) Reuling, loc. cit.

Viele von solchen und ähnlichen Fragen[1]) sind teils schon beantwortet, teils zur Beantwortung reif, und so dürfte denn der Augenblick gekommen sein, an eine allgemeine Entwicklungsgeschichte des deutschen Harlekin heranzutreten. Denn Harlekin hört nicht auf, lustig weiterzuleben, nachdem er 1737 in effigie von der Neuberin feierlichst zum Theater hinausgeworfen worden ist. „Man setzte die Abgeschmacktheit jener allegorischen (Vertreibungs-) Szene späterhin auf das Konto Gottscheds, der sich allerdings herzlich darüber erfreute, persönlich aber noch immer zurückhielt. Durch ein Mißverständnis und ungenaue Berichte wurde nachmals die Abgeschmacktheit noch übertrieben, und die Irrlehre, daß die Neuberin damals den Harlekin im Feuer verbrannt habe, scheint ebenso unvertilgbar zu sein, wie der Harlekin selbst. Harlekin wurde damals nur zur Tür hinausgeworfen, und frech wie immer blieb er ruhig dort liegen und wartete, bis er wieder Einlaß fand. Denn sobald es ihm schlecht ergeht, wirft der unverwüstliche Bursch sein scheckiges Narrenkleid dem Clown in die Arena nach und hängt sich an Unsterbliches. Das trägt ihn dann von einem Jahrhundert ins andere hinüber. Auch damals kam er bald in vornehme Gesellschaft. Lessing liebäugelte mit ihm.[2]) Justus Möser schrieb ihm die Verteidigungsrede,[3]) die geniale Firma Lichtenberg und Chodowiecki suchte seinen Typus im Bedientenleben auf, und etliche De-

[1]) Z. B. der Entwicklungsgang der Wiener Hanswurstdarsteller Stranitzky, Prehauser, Bernardon (Vergl. „J. J. Felix von Kurz, genannt Bernardon....“ von Ferdinand Raab. Aus dem Nachlaß herausgeg. von Fritz Raab, 1899) und der Harlekine Schuch, Müller und Nuth, ferner die Tätigkeit der Schriftsteller König, Weise, Henrici u. a. sowie Gottscheds und der Neuberin Kampf gegen den Harlekin. Siehe Christian Heinrich Schmid „Chronologie des deutschen Theaters“, 1775. (Neu herausgeg. von Paul Legband „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte“, Band I, 1902 unter „Harlekin“ und „Hanswurst“, namentlich das in Legbands „Anmerkungen“ gebotene reiche Material.) Vergl. im besonderen noch Waniek „Gottsched“, 1897, Kap. VI und Von Reden-Esbeck „Karoline Neuber und ihre Zeitgenossen“, 1881, p. 210—220.

[2]) Hamburgische Dramaturgie, 18. Stück, 30. Juni 1767; und „Briefe, die neueste Literatur betreffend.“

[3]) „Harlekin oder Verteidigung des Grotesk-Komischen“ in „Über die deutsche Sprache und Literatur“, 1795.

zennien nachdem Gottsched und die Neuberin ihn als einen Unmenschen aus dem Theater verjagen wollten, fand sich kein Würdigerer als die lustige Person, um neben Dichter und Direktor am Vorhange des Goethischen Faust zu stehen".[1])

Aber auf welcher Grundlage soll sich eine Geschichte des deutschen Harlekin aufbauen? Vernünftigerweise auf der des französischen und italienischen Harlekin. Die in Deutschland betriebene romanische Literaturgeschichte ist demnach ganz besonders verpflichtet, sich mit der Entwicklung des romanischen Harlekin zu beschäftigen.

Wenn der Verfasser nun eine Geschichte des deutschen Harlekin unternehmen wollte, so ergab sich sein Arbeitsplan von selbst:

Zunächst hatte er die Geschichte des Harlekin in der französischen und italienischen Komödie zu untersuchen. Es war der Forschung längst aufgefallen, daß der Harlekin des französischen Theaters (Comédie Italienne, Théâtre de la Foire, Opéra Comique, Comédie Française) keine einheitliche Figur darstelle, sondern eine unharmonische Mischung verschiedenartigster Elemente bilde, unter denen bald die einen, bald die andern im Laufe der Entwicklung mehr hervorgetreten seien. Gerade im Bewußtsein dieser merkwürdigen dreihundertjährigen Entwicklung haben französische Literarhistoriker die Bearbeitung des Harlekin empfohlen: „Das gäbe eine merkwürdige Geschichte" sagt Lenient,[2]) „die des Harlekin in unserem Lande, seit dem Tage, an dem Marie von Medicis ihm höchsteigenhändig schrieb .... und Patin eines seiner Kinder wurde." Und Larroumet[3]) meint: „Diese Geschichte verdiente sogar vollständig in einem kleinen Buche dargestellt zu werden, das die Theaterfreunde dankbar entgegennähmen".

Es scheint bis jetzt nur ein Versuch gemacht worden zu sein, die Entwicklung des französischen Harlekin darzustellen.

---

[1]) Paul Schlenther „Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie". 1886, p. 110/11.

[2]) La comédie en France au XVIIIe siècle. 1888, II, p. 312.

[3]) Gustave Larroumet „Chronique Théâtrale" im „Temps" vom 19. Juni 1899.

Und dieser Versuch war mehr eine dramatische Demonstration als eine eingehende Untersuchung.[1])

So kam es, daß wir den Stoff unserer Arbeit noch nicht gesammelt fanden. Um das möglichst gründlich nachzuholen, fingen wir beim französischen Harlekin von heute an, in der Absicht, dessen Spuren in Frankreich möglichst weit zurück zu verfolgen.

Wir erinnerten uns, auf Spaziergängen durch den Jardin des Tuileries oder den Bois de Vincennes dem Harlekin begegnet zu sein. Richtig fanden wir noch im Jardin des Tuileries, einem der schönen Tummelplätze der jüngsten Pariser Jugend, das „Théâtre Amusant" wieder, das Kasperletheater (Guignol), auf dessen Giebel zwei Gestalten als Wahrzeichen weithin in die Lüfte ragen: links der weiße, weitgewandige Pierrot und rechts, unter dem weiten Schlapphut mit dem Fuchsenschwanz, der buntscheckige Harlekin, dessen schwarzes Gesicht über den roten Lippen und den weißen Zähnen uns freundlich angrinst. Der Vertreter des Theaterdirektors Bonetta zeigte uns bereitwilligst die Harlekinmarionette, d. h. er zeigte uns einen Räuberhauptmann mit schwarzem Gesicht und Schnurrbart (schwarze Halbmaske). Der Harlekin, so fügte er erklärend hinzu, sei seit 1880 etwa aus dem Repertoire der französischen Marionettentheater verschwunden. Er habe als Praktikus die Harlekinmarionette in die eines Räuberhauptmanns umgewandelt und ihr ein entsprechendes Kostüm gegeben. Die Harlekinpossen seien jedoch alle gedruckt in dem „Livre des Pupazzi", das überhaupt seines Theaters gesamtes Repertoire enthalte.

Gezeigt hat uns der kluge Mann das Buch nicht — vielleicht aus geschäftlichen Gründen — und wir haben es leider bis heute auch nirgends aufzutreiben vermocht. Auch im Kasperletheater des Bois de Vincennes beschränkt sich die Anwesenheit des Harlekin auf die Außenseite des Theaters. Der Direktor antwortete auf unsere Frage, ob der Harlekin in seinen Stücken spiele, mit einem „Jamais", das jeden Zweifel ausschloß.

[1]) Larroumet, loc. cit. — Es handelt sich um Vrignaults Versuch, Harlekinaden verschiedener Epochen aufführen zu lassen und sofort, d. h. vor oder nach der Aufführung, in einer „conférence" zu besprechen.

So scheint denn der Harlekin im französischen Puppentheater ausgestorben oder im Aussterben begriffen, nach einem fast dreihundertjährigen Leben, dessen Reichhaltigkeit,[1]) dessen Einfluß auf die Entstehung der Opéra Comique der Harlekinmarionette ein besonderes Kapitel in der Harlekingeschichte sichern muß.

Nur ein Schritt ist's vom Puppentheater zur Pantomime. Trotz der „Rückkehr Harlekins“ [2]) ist Harlekin auch aus der Pantomime so gut wie verschwunden. Er, der vor nicht gar zu langer Zeit im „Théâtre des Funambules“ noch Triumphe feierte, hat in der Pantomime seinem blassen Rivalen Pierrot weichen müssen. Den „Selbstmord Pierrots“ und ähnliche Pantomimen bewundert man heute im „Carillon“ und andern „cabarets artistiques“ des Montmartre, und übermütig lacht uns von den Wänden all' dieser Künstlerkneipen die lebensfrohe Kinderfamilie Pierrot ins Gesicht. Der Geist Willettes herrscht dort oben, des Pierrot unter den modernen französischen Malern.

Wie war aber überhaupt Harlekin vom Vaudevilletheater, in dem er durch Laporte,[3]) den letzten großen Harlekin Frankreichs, noch in den 60er Jahren des XIX. Jahrhunderts glänzte, in die Pantomime[4]) gekommen?

Er war eine Phantasiefigur geworden, eine seltsame Verkörperung des allgemein Menschlichen, ganz so, wie es heute Pierrot ist. Dazu mußte er aber mit den feinsten menschlichen Empfindungen ausgestattet sein. In der Tat hat Florian den Arlequin zu einem durchaus feinfühligen, ja sentimentalen Wesen umgestaltet. Das war eine Revolution, die von der Kritik nicht unbeanstandet blieb.[5]) Aber die Revolution war

---

[1]) Vergl. zu nur oberflächlicher Orientierung: Charles Magnin „Histoire des marionettes“. 1862, p. 120—198, und Maurice Albert „Une guerre de comédiens“ in der „Revue de Paris“ 1er juin 1900.

[2]) Le retour d'Arlequin, pantomime en un acte et à un seul personnage. Livret de Raoul de Najac, musique d'André Martinet. Dessins de F. Six. 1902.

[3]) Siehe Arthur Pougin „Dictionnaire du Théâtre“, 1880. unter „Arlequin“.

[4]) Von den „pièces à écriteaux“, die nur ein vorübergehender Notbehelf waren, kann hier abgesehen werden.

[5]) Vergl. z. B. Quittard „Dictionnaire des proverbes“, 1842. unter „Arlequin“.

vorbereitet durch Marivaux, der den Harlekin zum erstenmal herzlich verliebt sein ließ und ihn dadurch salonfähig machte (1720: Arlequin poli par l'amour). Marivaux hat es unser Harlekin zu verdanken, wenn er für anständig und geistreich genug befunden wurde, um in das hohe Haus der Comédie Française aufgenommen zu werden. Dort gehört er noch heute zum Repertoire, und sein Bild prangt in der Loge Truffiers, der, wie seine Kollegen Coquelin Cadet und Georges Berr, so erfolgreich die Rollen der komischen Diener spielt. Marivaux hat den Harlekin sogar unter verschiedenen Namen in die Comédie Française eingeführt: als Pasquin im „Spiel der Liebe und des Zufalls" und als Lubin in den „Falschen Vertraulichkeiten". Marivaux hatte die beiden Stücke ursprünglich in der Pariser „Comédie Italienne" aufführen lassen, und da brauchte er sich natürlich mit dem Harlekin nicht zu genieren.[1]) Wir sehen also, die entscheidende Umwandlung des Harlekintypus ist in der Comédie Italienne vor sich gegangen, jenem Lieblingstheater der Pariser, — man denke nur an den „Boulevard des Italiens"!

So muß denn die Pariser „Comédie Italienne" ganz besonders unsere Aufmerksamkeit beanspruchen.[2])

Zur Zeit Marivaux' nannte sie sich „Nouvelle Comédie Italienne" (seit 1716), im Gegensatz zur „Ancienne Comédie Italienne", die bis 1697 bestanden und mit der Ausweisung der italienischen Schauspieler geendet hatte. Die Ancienne Comédie Italienne stand noch nicht ganz so unter dem Einfluß französischer Autoren. In ihr traten die improvisierten italienischen Szenen noch mehr hervor. Und obgleich von 1688 an Regnard, Dufresny, Dancourt usw. die Italiener mit Stoff versahen, so scheint doch die Schauspielertradition mächtiger gewesen zu sein als der gute Wille und das Talent der Schüler Molières. Es wird interessant sein, nachzuweisen,

[1]) Vergl. Gustave Larroumet „Marivaux, sa vie et ses œuvres". Paris 1882, p. 224.

[2]) Wir haben zu einer eingehenden Geschichte der Pariser „Comédie Italienne" seit vier Jahren Material aus gedruckten und ungedruckten Quellen gesammelt, können jedoch in dieser Einleitung nur bereits Bekanntes verwerten.

wie der Harlekin der Ancienne Comédie Italienne unter dem unvergleichlichen Dominique Biancolelli und dem talentvollen Gherardi etwas anständiger, harmloser, anmutiger und gefälliger wird, in Kostüm und Charakter. Dominique und Molière waren befreundet.[1]) Diese beiden Größen der „Comédie Italienne" einerseits und der französischen Bühne („Hôtel de Bourgogne", „Théâtre du Marais", „Truppe Molière"[2]) anderseits spielten mit ihrer Truppe abwechselnd auf denselben Brettern.

Man braucht heute, seitdem durch Rostands „Cyrano de Bergerac" das ganze Milieu Molières Gemeingut der Gebildeten geworden ist, nicht mehr zu sagen, daß diese Bretter die Bühne des Palais Royal waren. Molière hat als Dichter, noch mehr aber als Schauspieler, viel von seinen italienischen Kollegen gelernt, besonders von den Darstellern des komischen Dienertypus „Johann", „Zanni".[3]) Die Zanni Covielle, Scapin, Trufaldin, Polichinelle treten bei Molière als komische Diener wieder auf.[4]) Dagegen sind Scaramouche, Trivelin und auch Polichinelle als Possenreißer verwendet. Arlequin erscheint bei Molière nur als Tänzer, und zwar im „Bourgeois Gentilhomme" und im „Ballet des Nations". Damit ist natürlich nicht gesagt, daß nicht der oder jener Zug in mancher komischen Figur Molières, der ja selbst einige Jahre den Mascarille spielte, direkt dem Harlekin entlehnt sei.[5]) Nur ist die Bestimmung der Gesamtheit dieser Züge äußerst schwer,[6]) und zwar aus zwei Gründen.

[1]) Vergl. z. B. „Oeuvres de Palaprat" 1755, Introduction.

[2]) Despois „Le Théâtre Français sous Louis XIV" 1874, p. 1.

[3]) Moland „Molière et la comédie italienne" 2e édition 1867 passim, z. B. pp. 175—177, 194, 231. — Birch-Hirschfeld „Geschichte der französischen Literatur" 1900. p. 452. — Vergl. Gorges Monval „Les Collections de la Comédie Française, Catalogue Historique et Raisonné", nr. 150 „Tableau des farceurs français et italiens depuis soixante ans et plus".

[4]) Fritsche „Molière-Studien. Ein Namenbuch zu Molières Werken" 1877, pp. 12 und 53.

[5]) Wir greifen hier z. B. Don Juans Diener Sganarelle heraus (Moland, op. cit. 191—209).

[6]) Vergl. z. B. Rigal „Les personnages conventionels de la comédie au XVIIe siècle" in der „Revue d'histoire littéraire de la France", 1897, p. 179 mit Moland op. cit. p. 112, Despois „Oeuvres de Molière" I, Appendice, note II (Mascarille) und Fritsche, op. cit. p. 155.

Einmal ist das Band, das die italienische mit der Molièreschen Komödie verbindet, ein Geflecht von tausend so wirren Fäden, daß schon zu Zeiten Molières nicht mehr recht zu sehen war, was Molière, was die Italiener ausgesponnen hatten.[1]) Und zweitens ist gerade Molières Epoche die Hauptentwicklungszeit des Harlekin. Man weiß, daß Dominique Biancolelli die Harlekinrolle umformte.[2]) Aber infolge der Unsicherheit, die über die Einzelheiten der von Dominiques zwei großen Vorgängern Locatelli und Martinelli vorgenommenen Veränderungen herrscht, ist es sehr schwer, sich das Wesen der Dominiqueschen Harlekinreform klar zu machen. Denn Dominiques unmittelbarer Vorgänger Locatelli,[3]) der als erster Zanni mit Dominique (zweitem Zanni) von 1661 bis 1671 in der Pariser italienischen Komödie spielte, nannte sich Trivelin. Er war also wohl nur eine Harlekinvarietät. Jedenfalls muß man sich fragen, ob nicht Trivelin an der Harlekintradition manches geändert hat.[4]) Damit kommen wir an den dunkeln Punkt der französischen Harlekingeschichte, die Tradition der italienischen Harlekine in der ersten Hälfte des XVII. und am Ende des XVI. Jahrhunderts. Nicht als ob es überhaupt aus jener Zeit an Nachrichten über Harlekindarsteller fehlte. Nein, die äußere Geschichte der in Paris spielenden Schauspielertruppen ist fast genügend bekannt. Trivelin z. B. war, bevor er seit 1661 in ein und derselben Truppe mit Dominique in Paris spielte, schon von 1653 bis 1659 vor dem Pariser Publikum aufgetreten.[5]) Sein Debüt in Paris aber fällt ins Jahr 1644.[6]) Damals brachte ihn die von Mazarin aus Italien berufene Truppe des Giuseppe Bianchi nach Paris mit. Diese Truppe spielte bis 1648.[7]) Es liegen also zwischen dem jeweiligen Auftreten Trivelins

---

[1]) Moland, op. cit. 294 ff.

[2]) Moland, op. cit. 276 ff.

[3]) Campardon „Les Comédiens du Roi de la Troupe Italienne" 1880, Band I, p. XIV und I, p. 293 f.

[4]) Moland, op. cit. p. 170 oben.

[5]) Loret „Muse historique" 10 août 1653. Moland, op. cit. p. 178 und Campardon, op. cit. I, 294 („Lolli"), sowie Moland pp. 249, 253, 265.

[6]) Siehe Anm. 3.

[7]) Moland, op. cit. p. 177.

mehrere Jahre des Aufenthaltes in Italien.[1] Jahre, in denen sich der Zanni Trivelin nach dem Vorbild anderer Zannis vervollkommnet und seine Rolle ausgestaltet haben kann. Auch sein Verweilen in Paris dauerte übrigens lange genug, um ihn eventuell zur Annahme dieses oder jenes populären Details in Mimik und Kostüm zu veranlassen. Wer weiß, ob der Zanni Trivelin nicht erst unter dem Einfluß des Geschmackes seines Pariser Publikums sich mehr und mehr dem Harlekin näherte?[2] Denn der eigentliche Harlekin ist lange vor Trivelin in Paris populär. Zwar hatte Nicolo Barbieris Truppe (etwa 1625 bis 1630)[3] vielleicht keinen Harlekinvertreter,[4] aber seit dem Auftreten der italienischen Schauspielergesellschaft der „Fedeli" war der Harlekin beliebt genug, um im Jahre 1636 etwa[5] in einem Hofballett zu figurieren („Ballet du roi représentant les comédiens italiens"). Der berühmte Harlekin der „Fedeli", der von Ende 1620 bis 27. Juni 1621, von 1613 bis 1614 und schon von 1600 bis 1601 in Frankreich gespielt hatte, war Tristan Martinelli.[6] Er korrespondierte mit niemand Geringerem als mit Marie de Médicis, die ihn im Mai 1613 durch eigenhändiges Schreiben veranlaßte, nach Paris zu kommen.[7] Auch Heinrich IV. interessierte sich für die Figur des Harlekin. Am 10. November 1606 betonte er in einem Brief an Don Ferdinand Gonzaga ausdrücklich: „Ich wünsche, . . . Sie möchten meine Schwester, die Herzogin von Mantua, an das meiner Frau gegebene Versprechen erinnern, ihr die italienischen Komödianten

[1]) Man beachte, daß die Schauspielertradition der Harlekinrolle immer durch den längeren Aufenthalt der betreffenden Darsteller in Italien unterbrochen wird. Vergl. die mehrfachen Reisen des sofort zu erwähnenden Harlekin Martinelli.

[2]) Beweise für Trivelins Popularität siehe bei Moland, op. cit. pp. 187—190. — Zum Verständnis der Geschichte der Trivelinrolle vergl. den analogen Fall der Entwicklung des „Scaramouche" in Frankreich. Moland p. 169.

[3]) Moland, op. cit. 145 und Baschet „Les comédiens italiens à la Cour de France", 1882, p. 332 ff.

[4]) Dagegen besaß sie sicher den Zanni Scapin (Moland, op. cit. 155).

[5]) Fournel „Les Contemporains de Molière" 1866. II, 220.

[6]) Baschet, op. cit. pp. 298, 295. 281 2, 253. 242. 122 3, 109/10.

[7]) Campardon op. cit. Introduction XII, note 2 zu vergl. mit Baschet, op. cit. p. 230. Anm.

zu schicken, aber es würde mich sehr freuen, wenn Harlekin dabei wäre (mes je sere bien ayse que Harlequin soyt avec eux).[1])

Es handelt sich hier wieder um den berühmten Harlekin Martinelli, der damals allerdings Heinrichs IV. Einladung nicht folgte. Mit mehr Erfolg hatte sich Heinrich IV. schon im Jahre 1599 an Martinelli gewandt und sich seiner und der ganzen Truppe der „Accesi" Mitwirkung bei den bevorstehenden Hochzeitsfeierlichkeiten versichert.[2])

Mit Tristan Martinelli und seinem Bruder Drusian sind wir schon zu den beiden einzigen Harlekinvertretern des XVI. Jahrhunderts gekommen, deren Namen uns noch bekannt sind.[3]) Denn die Namen der Harlekindarsteller werden durch den Namen ihrer Rolle in den Schatten gestellt und verschwinden sehr oft. So wissen wir denn nicht, wer in der „moralité" des „Carême prenant" von Claude Bonet[4]) aus dem Jahre 1595 den Harlekin spielte, vorausgesetzt, daß das Stück überhaupt je aufgeführt wurde und nicht ein bloßes Buchdrama blieb. Wir vermissen aber auch den Namen des Harlekin der „Comici confidenti" vom Jahre 1584/85.[5]) Und über die Harlekine in Paris v o r den „Comici confidenti" sind wir so schlecht unterrichtet, daß wir nicht einmal nachweisen können, ob die „Gelosi" vom Jahre 1577[6]) und ob die unter

[1]) Baschet, op. cit. 157.

[2]) Baschet, op. cit. 106.

[3]) Drusiano und Tristano Martinelli sind für das Jahr 1595 sicher als Harlekine nachgewiesen bei D'Ancona „Origini del teatro italiano" sec. edit. 1891, II, pp. 518 und 519. — Von Ganassa (siehe Baschet, op. cit. pp. 19 ff., 24, 44 f.) läßt sich nicht sicher behaupten, ob er selbst der Harlekin seiner Truppe gewesen ist. — Über Simone da Bologna siehe Anm. 6.

[4]) Unter dem Pseudonym „Benoet du Lac". Siehe Pierre Toldo: „La comédie française de la Renaissance" in der „Revue d'histoire littéraire de la France", 1897, p. 374.

[5]) Picot „Le monologue dramatique" in der „Romania" XVI, p. 538.

[6]) Baschet, op. cit. p. 77, wo er über das Personal der „Gelosi" in Blois spricht. Er nennt den Simone von Bologna „Arlequin", ebenso wie D'Ancona, op. cit. II, 468 ihn als „secondo Zanni o Arlechino" bezeichnet. Aber beide geben keine Quellen an. Jedenfalls sagt Porcacchi (Baschet, op. cit. p. 61, Anm.) durchaus nicht, Simone habe schon 1574 den Harlekin gespielt.

Ganassas[1]) Direktion stehenden Schauspieler im Jahre 1571 überhaupt einen Harlekin aufzuweisen hatten.

Also erstens ist die Schauspielertradition der Harlekinrolle sehr lückenhaft und ungleichmäßig. Auf einen Pariser Harlekin folgt nicht gleich ein anderer. Und zweitens sind selbst innerhalb der Entwicklung eines und desselben Harlekindarstellers bald Einflüsse italienischer Zannis, bald Einwirkungen französischer Autoren wirksam.

Wie soll man da im Anfangskapitel einer Geschichte des französischen Harlekin den Charakter der Harlekinrolle richtig definieren?[2])

Mußten wir nicht mit Recht befürchten, bei dem Mangel einer klaren Vorstellung vom Wesen des ursprünglichen Harlekin werde all unser Stoff, der sich über mehr als drei Jahrhunderte erstreckt, eine tote Masse bleiben?

Um das zu verhüten, beschlossen wir: Zurück bis zu der Wiege des Harlekin! Ob wir sie gefunden, wird die Kritik entscheiden. Hier sei nur im Hinweis auf die Anfangsworte dieser Einleitung noch einmal betont, daß wir ohne jede Voraussetzung, d. h. in völliger Unkenntnis der früheren Ursprungshypothesen an unsere Aufgabe herangetreten sind. Wir stiegen, soweit irgend möglich, zu den Quellen hinauf. Erst am Ende unserer Arbeit über den Ursprung des Harlekin machten wir uns mit den früheren Erklärungsversuchen genauer bekannt,

---

[1]) Siehe p. 10, Anm. 3.

[2]) Von den vielen Widersprüchen, zu denen die Unsicherheit über die Anfänge des Harlekin die Literarhistoriker führen mußte, sei hier nur einer erwähnt. Nach Fournel „Le théâtre en France au XVIIe siècle. La comédie" 1897, p. 118 soll der Harlekin mit dem aufgeweckten, beweglichen, gewandten Diener Lambert des „Morfondu", nach Rigal (art. cit. p. 166) mit dem Tölpel Boniface desselben Stückes nahe verwandt sein. Die schwankende Grundlage für die Charakteristik des Harlekin erschwert besonders die populär-wissenschaftlichen Definitionen. Es zeugt von großer Vorsicht, wenn z. B. „Spemanns goldenes Buch des Theaters" (Berlin und Stuttgart 1902), No. 193 vom Harlekin sagt: „Anfangs mehr naiv-tölpelhaft, unserem „Aujust" entsprechend, dann unverschämt, spottsüchtig sogar, doch mit einer Beigabe von Sentimentalität, erinnerte er an gewisse Shakespearische Narren" (Artikel „Theater- und Schauspielkunst" von Dr. Robert Hessen).

von denen viele den Ursprung des Harlekin in das Altertum verlegen.[1])

Nun aber zu unserem eigenen Erklärungsversuch!

[1]) Vergl. u. a.: Von Schack „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" 1845. I. p. 28; Maurice Sand „Masques et Bouffons". 1852. pp. 36. 69, 71, 73; Klein „Geschichte des Dramas" 1866. Bd. IV, p. 905 6 „Arlecchino = mimus in centunculo"; Gotthilf Weisstein „Die kleinen dramatischen Künste" in „Spemanns goldenem Buch des Theaters". 1902; Nr. 774: „Arlecchino aus Bergamo . . . . ein Abkömmling des Hundertfleck, centunculus aus der altrömischen Komödie". So wenig, wie es Dietrich („Pulcinella" 1898) bei allem Aufwand an Fleiß und Scharfsinn gelungen ist, eine Entwicklungskette vom Pulcinella der italienischen Renaissance zurück zu dem Maccus des Altertums bloßzulegen, so wenig wird es möglich sein, die Fortexistenz des alten Centunculus in dem modernen Harlekin aufzuweisen. Trotzdem konnten bedeutende Literarhistoriker wie Larroumet an der letzteren Annahme festhalten (vergl. oben. Seite 3. Anm. 3). Auch Ward „A History of English dramatic literature" (New and revised edition), 1899, I. p. 229 sagt noch „But, down to their last tremulous epigoni, who still prolong the dubious days of English pantomime. Arlecchino and his confederates reveal their descent from Maccus an his inseparable companions". Denn bis jetzt steht in der Frage nach dem Ursprung des Harlekin noch Hypothese gegen Hypothese. Das gebildete Publikum hält im allgemeinen den Harlekin für eine national-italienische Maske, deren Ursprung in der lateinischen Komödie liege. Vergl. „Le maschere" von Pietro Mascagni (Feuilleton der „Frankfurter Zeitung" v. 22. Januar 1901, Abendblatt.) Die Entwicklung der neueren Hypothese, wonach das Wort Harlekin französisch sein könne, während der Begriff italienisch sei, die Entwicklung dieser Hypothese in der Literaturgeschichte übersieht man am besten bei Raynaud „La Maisnee Hellequin" in den „Etudes Romanes dédiées à Gaston Paris", 1890, p. 51 ff. Raynauds Zusammenstellung verdanken wir denn auch viele Textstellen.

Erster Abschnitt.

Die Form des Wortes Harlekin.

Kapitel I.

Ist das Wort Harlekin italienisch oder französisch?

In der Literaturgeschichte ist man darin einig, in Harlekin einen Typus des komischen Theaters zu sehen, und zwar besonders einen von den komischen Dienern, den Zannis[1] der italienischen Stegreifkomödie des XVI. Jahrhunderts, der sogenannten „Kunstkomödie" (commedia dell' arte), d. h. der durch „Künstler", durch Schauspieler von Beruf, nicht durch Dilettanten gespielten Komödie.[2] Um uns eine Ansicht über den Ursprung und die Geschichte des komischen Typus Harlekin zu bilden, versuchen wir es zunächst mit der Form seines Namens. Das Wort Harlekin sei einer eingehenden Prüfung unterworfen.

Harlekin taucht als Theaterfigur zuerst im Jahre 1585 auf. Er erscheint in jenem Jahre in Paris in einem Pamphlet: „Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins, italienischen Schauspielers" („Histoire

[1]) Vergl. Riccoboni „Histoire du Théâtre italien". Ausgabe 1731, p. 7 „L'Arlequin et le Scapin sont apellés en Italie „Zanni". Tous les bons écrivains Italiens ne les ont pas nommés autrement". Und in demselben Werk. Band II. p. 319: „nos prédécesseurs appellèrent indifférement Sanni les valets de la Comédie, aussi bien fourbes qu'ignorans".

[2]) Vergl. zu kurzer Orientierung über das Wesen der commedia dell' arte: Sarcey „Chronique Théâtrale" im „Temps" vom 12. und 19. novembre 1877, zitiert von Larroumet „Marivaux" p. 46, Anm. 1.

Plaisante des faicts et gestes de Harlequin, commédien italien“).[1])

Wir haben es daher mit zwei Formen zu tun: einmal mit der heute in Frankreich allgemein üblichen Form *A*rlequin, und zweitens mit der Form *H*arlequin. Es ist wichtig, die Natur dieses h festzustellen. Zwei Möglichkeiten sind vorhanden. Dieses h kann gelehrtem Einfluß entspringen. Dann ist es für uns die Folge einer mehr oder weniger richtigen Gelehrtenetymologie des XVI. Jahrhunderts, ein einfaches orthographisches Hilfsmittel ohne jeden phonetischen Wert. Die zweite Möglichkeit ist die: das h in Harlequin wurde gesprochen wie im Deutschen, es war also ein h aspirée.[2]) In diesem Falle, wenn man nämlich in Frankreich im XVI. Jahrhundert und später — das aspirierte h wird bis ins XVIII. Jahrhundert ausgesprochen — Harlekin gesprochen hätte, so wäre das Wort im Französischen nicht *A*rlequin, sondern *H*arlequin zu schreiben. Es könnte ferner in dieser Form Harlequin nicht aus der italienischen Sprache stammen. Denn die besitzt kein aspiriertes h.

Wie werden wir uns in der Frage des h aspirée entscheiden? Wir müssen das Wort Harlequin in einem Verse auffinden, um feststellen zu können, ob das h gesprochen wird, oder nicht. Der zitierte Pariser Text des Jahres 1585 ist zwar in Versen, liefert uns aber keinen anderen Beweis als den der Schreibung.

Wir müssen uns also betreff des h aspirée an eine jüngere Stelle halten. Die finden wir in einem Text des St. Amand aus dem Jahre 1640.[3])

---

[1]) E. Picot „Le monologue dramatique“ in der „Romania“ XVI, p. 538.

[2]) Die Bedeutung des h aspirée hat man in Frankreich schon im XIV. Jahrhundert erkannt. „Et n'est pas h proprement lettre, mais n'est que une aspiracion selon la manière des noms. ainsi comme se on vouloit dire „hannequin“ . . . . qui sanz ladicte h n'aroït pas son plain son, ainçois diroit-on „annequin“. Eustache Deschamps „L'Art de dictier“ ed. Crapelet, 1832, p. 267/68. Es sei hier vorweggenommen. daß das Wort „hannequin“ seit dem XV. Jahrhundert als Nebenform von „harlequin“ erscheint. Näheres im nächsten Kapitel.

[3]) Passage de Gibraltar (1640) Ausgabe von 1641, bei Toussainct Quinet (au Palais) p. 29 und „Gazette du Pont Neuf“ (Ausgabe von 1642) p. 218.

„Tandis que l'autre s'esuertue	Während der andere sich anstrengt
A faire ycy le Harlequin"	Hier den Harlekin zu spielen

und dann:

„Marais dançant la bergamasque	Marais, der die bergamasca tanzt.
Le vrai Harlequin sous le masque"	Der echte Harlekin unter der Maske.

Was die orthographische Tradition des h im Französischen angeht, so können wir hier zur Ergänzung noch eine Stelle aus den Briefen der Madame de Sévigné anführen:[1]) „Man erzählte gestern abend, daß Harlekin . . . . „On contait hier au soir que *h*arlequin . . . ." Hierher gehört auch das älteste französische Zeugnis der politischen Geschichte, in dem das Wort Harlequin vorkommt. Es ist der oben[2]) zitierte Brief Heinrichs IV. vom 10. November 1606: . . . . aber es würde mich sehr freuen, wenn Harlekin dabei wäre", „mes je seré byen ayse que *H*arlequin soyt avec eux". Zu St. Amand, Madame de Sévigné und Heinrich IV. gesellen sich die ersten französischen Lexikographen, die dem Harlekin der Komödie einen Platz in ihren Wörterbüchern einräumen, Ménage und Richelet.[3]) Der letztere schreibt *H*arlequin und spricht „le *h*arlequin". Ménage schreibt nicht nur immer *H*arlequin, sondern er beweist auch durch die Etymologie, die er für das Wort Harlequin aufstellt, daß man im XVII. Jahrhundert allgemein aussprach „*H*arlequin". Für Ménage bedeutet das Wort „Harlequino" „kleiner Harlay" und ist einfach eine Verkleinerungsform des Namens des Gerichtspräsidenten „de Harlay", des Protektors des Pariser Harlekindarstellers unter Ludwig XIII. Nun hat aber der Name „de Harlay" zu allen Zeiten ein h aspirée gehabt. Wir verweisen hierfür zuerst auf Ménage selbst, der sagt „Monsieur de Harlay de Chanvalon", dann auf Godefroy,[4]) der aus den Protokollbüchern des Pariser Rathauses für das

[1]) Ausgabe Regnier, Band II, p. 323. — Diese Stelle, sowie die erste der beiden aus St. Amand zitierten Stellen findet sich bei Littré „Dictionnaire" (Supplément) unter Arlequin.

[2]) Einleitung p. 10, Anm. 1 und vergl. Baschet, op. cit. p. 155 und 161 oben (Marie de Médicis): „je désirois que Harlequin en fust" und „et que Harlequin soit de la partie".

[3]) Ménage „Origines de la langue françoise". 1650 unter Harlequin und Richelet „Dict. françois", 1680 unter Harlequin.

[4]) „Ceremonial François" 1649.

Jahr 1530 mehrfach den Namen des Vorstehers der Pariser Schöffen abdruckt: Monsieur de Harlay.[1]) Wir verweisen ferner auf Bezold „Briefe des Pfalzgrafen Johann Casimir“:[2]) Robert de Harlay, baron de Monglas. Zu diesen Zitaten seien schließlich noch die gegenwärtigen Bezeichnungen „Galerie de Harlay“ im Pariser Justizpalast sowie „Rue de Harlay“ hinzugefügt. Rue de Harlay heißt die Straße, die den Pariser Justizpalast von der Place Dauphine trennt.

Aus unseren Zitaten geht hervor: das Wort Harlequin hat ein h aspirée. Also ist das Wort Harlequin nicht italienisch, sondern französisch.

Dazu stimmt vollkommen die Tatsache, daß die Italiener keine italienische oder lateinische Etymologie des Wortes Arlecchino kannten, noch kennen. Luigi Riccoboni z. B., der Verfasser der Geschichte des italienischen Theaters, weiß sehr wohl die Bedeutung des technischen Theaterwortes „lazzi“[3]) (= „Band“ = „Verbindungsstück zwischen zwei Szenen“ = „komisches Zwischenspiel“) anzugeben. Ebenso ist er davon unterrichtet, daß Carlo Dati und nach ihm Ménage die Dienernamen Zanni und Giovanni für identisch erklärt haben. Dagegen weiß Riccoboni, obgleich Italiener (1677 geboren) und seit der frühesten Jugend in alle Verhältnisse der italienischen Komödie eingeweiht, keinen Sinn und keine Etymologie für das Wort Arlecchino. Er hält es für eine moderne Erfindung: „pour le nom, je le crois tout à fait de l'invention moderne.[4]) [5])

[1]) Z. B. p. 781.

[2]) 1899, Band II, p. 418 oben; Robert de Harlay war Gesandter Heinrichs von Navarra im Jahre 1586.

[3]) Luigi Riccoboni „Histoire du Théâtre italien“. 1731, I, 64—69.

[4]) Op. cit. II, p. 318. — Diese Auffassung teilt von den französischen Gelehrten, die sich im XIX. Jahrhundert mit Harlekin beschäftigt haben, Charles Magnin (Revue des deux Mondes, 1847, p. 1109, Anm. 1): „quant au nom d'Arlecchino, il est, suivant moi, assez moderne. C'est un nom de fantaisie, comme Fritellino, Coccodrillo, Franceschinavi (?) et je crois qu'on a eu tort d'en rechercher l'origine hors de l'Italie.

[5]) Die letzte Arbeit in italienischer Sprache über den Ursprung des Namens Arlecchino ist die von Wesselofsky (1888), „Alechino e Aredodesa“ im Giornale Storico della Letteratura Italiana. Vol. XI. Siehe dort besonders p. 334, wo ebenfalls ein nichtitalienisches Etymon, nämlich „Herodias“, für Arlecchino vorgeschlagen wird.

In Frankreich dagegen wußte man im XVII. Jahrhundert noch, daß das Wort Harlequin französisch ist,[1]) und selbst im XVIII. Jahrhundert schien die italienische Herkunft des Wortes nicht gesichert.[2])

Fassen wir zusammen:

Das Wort Harlequin ist sicher französisch. Es bleibt also noch die Möglichkeit: der Begriff ist italienisch.

Wir müssen uns demnach fragen: wie kommt es, daß die Franzosen einem italienischen komischen Typus den Namen „Harlequin“ geben? Wurde der Name im XVI. Jahrhundert erfunden, als die commedia dell' arte zum ersten Male in Frankreich auftauchte? Verdankte er seine Entstehung dem Zufall, oder existierte das Wort gar schon im Altfranzösischen? Kurz, hat der französische Name Harlequin eine Geschichte, und geht diese Geschichte ganz und gar nur die französische Sprache an?

Also 1. In welcher Form ist das französische Wort Harlequin im XVI. Jahrhundert und früher überliefert?

2. Bis zu welcher Epoche hinauf läßt sich das französische Wort Harlequin im Altfranzösischen verfolgen?

Um die Antwort auf die Frage nach der Form und dem ersten Auftreten des Wortes Harlequin im Altfranzösischen zu geben, braucht man nur die Texte vom Ende des XVI. Jahrhunderts an aufwärts in chronologischer Reihenfolge anzusehen.

Kapitel II.

Die wichtigsten überlieferten Formen und das Alter des Wortes Harlekin im Französischen.

Da ist zunächst, wie bereits angedeutet, im Jahre 1585 die „Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins, italienischen Schauspielers“ („Histoire plaisante des faicts et gestes de Harlequin, commédien italien“). Im Jahre 1592 finden wir die entsprechende lateinische Form im

[1]) Siehe Ménage, loc. cit.

[2]) Furetière: Dict. universel (1727): „si le mot Harlequin vient de l'Italien, il n'y faut point d' h“.

Anti-Chopin:[1]) „. . . . . nicht um eine Maskerade aufzuführen oder um die Rolle des Herkules oder Harlekin in der Komödie zu spielen . . . .“ „. . . . . non ut faceret mascaradam, vel ut luderet personam Herculis vel Harlequini in Comœdia . . . .“ Dieselbe lateinische Form Harlequinus findet sich mehr als 70 Jahre früher, vor 1514, in einem Briefe von Raulin:[2]) „Oder willst du in mir die Erinnerung an jene alten Harlekin-Leute wachrufen . . .?“ „An in me vis antiquam illam Harlequini familiam revocare . . .?“

Wir konstatieren ferner dieselbe Form in den „Miracles de St. Eloi“:[3])

„Par le conseil de Herlekin
Eissirent fors de l'abeïe.“

„Auf Herlekins Rat
Gingen sie aus der Abtei.“

Die Worte „Harlequin“ bei Raulin und „Herlequin“ (Herlekin) in den „Miracles de St. Eloi“ sind identisch, wenigstens für die Bevölkerung von Paris und dessen Bannmeile.[4])

Die Pariser Bevölkerung hat seit dem XIII. Jahrhundert eine ausgesprochene Vorliebe dafür, *e* vor r durch *a* zu ersetzen, und zwar in betonter wie in unbetonter Silbe.[5]) Über diese Vorliebe der heutigen Pariser sagt Nisard:[6]) „. . . . Die Regel (von der Ersetzung des e durch a) erweist sich ausnahmslos herrschend in all den Fällen, in denen auf das e ein r folgt . . . . Keines der Wörter, die die Silbe *er* als Anfangs-, Mittel- oder manchmal sogar Endsilbe haben, findet Gnade vor ihr; alle Worte, wie sie sich im Wörterbuch aufreihen, sind den Gesetzen dieser Regel unterworfen“. (Folgt eine lange Liste von Beispielen.) „Dieser Ton (*ar*) mit seiner — wenn man so sagen darf — bäuerischen Härte, war schon so sehr eine Ge-

[1]) Carnuti 1592, p. 23 (Pariser Nationalbibliothek L 35 b 351 A).

[2]) Littré „Dictionnaire“ unter „Arlequin“; Paulin Paris „Les manuscrits de la bibliothèque du roi“. Band I, 1836, p. 324; Ménage. op. cit. unter „Harlequin“. Die Stelle war uns im Original nicht zugänglich.

[3]) Ausgabe Peigné-Delacourt (1857), 60. Kapitel.

[4]) Zum folgenden sind zu vergleichen: Metzke „Der Dialekt von Ile de France im XIII. und XIV. Jahrhundert“ (Herrigs Archiv, 1881, p. 385 ff.) und Nisard „Etude sur le langage populaire ou patois de Paris et de sa banlieue“, Paris 1872, p. 135 „La voyelle E“.

[5]) Metzke, op. cit. p. 392.

[6]) Nisard, op. cit. p. 135.

wohnheit der Pariser Bevölkerung im XIV. und XV. Jahrhundert, er charakterisierte so energisch ihre jeder Färbung, jedem Halbton, jeder Anmut widerstrebende Sprechweise, daß Schriftsteller, daß Dichter wie Villon und Rabelais der Macht dieser Gewohnheit verfielen. Rabelais besonders verwendet den Ton *ar* in einem Maße, daß es aussieht, als mache der Ton ihm besonderen Spaß. Es gibt in seinem Werk manche Sätze, in denen die passé-défini-Formen auf *arent* in der Satzkonstruktion einander so nahe gerückt sind, daß bei lautem Lesen sich so etwas wie ein Trommelwirbel heraushört.“ [1]) Wir können hier nicht ausführlicher sein und verweisen deshalb für alle weiteren Details auf Nisard [2]) und Metzke. [3]) Aber zwei Stellen aus Villon müssen wir noch zitieren, die sich in den von Marot besorgten Ausgaben dieses Dichters finden, und die beweisen, daß die Pariser des XVI. Jahrhunderts, wie die des XIII., immer noch *er* schrieben, obgleich sie längst *ar* sprachen. Diese beiden Stellen [4]) sind die folgenden:

„Mes parens, vendez mon haubert	„Meine Eltern, verkauft mein Waffenkleid
Et que l'argent ou la plus part	Und möge das Geld, oder das meiste davon
Soit employé dedans ces Pasques.“	Während des heurigen Osterfestes verwendet werden.“

Haubert gereimt mit part zeigt, sagt Marot, daß Villon aus Paris war, und daß er aussprach haubart et robart. Und ferner:

„Or firent, selon ce décret	„Nun taten, nach diesem Beschluß,
Leurs amys, et bien y appert	Ihre Freunde, und das ist ganz klar.
Et les aymoyent en lieu secret,	Und liebten sie an geheimem Ort,
Car autre que eulx n'y avoit part.“	Denn ein anderer als sie nahm nicht daran teil.“

Man muß sagen appart, fügt Marot hinzu, nach der Pariser Aussprache.

---

[1]) Siehe z. B. Gargantua I, 27.

[2]) Op. cit. p. 137.

[3]) Op. cit. Vergl. Nyrop „Grammaire hist. de la langue française“, 1899, §§ 244—248.

[4]) Von Nisard p. 137 zitiert. Für weitere Stellen aus Villon und Marot vergl. Metzke, op. cit. p. 393 f.

Diese Stellen sollen, wie gesagt, nur beweisen, daß die Aussprache *ar* für *er* ein Charakteristikum des Pariser Patois seit dem XIII. Jahrhundert war und auch von kompetenten Beurteilern wie Marot als solches Charakteristikum aufgefaßt wurde.[1]) Es erübrigt noch, darauf hinzuweisen, daß am Ende des XVI. Jahrhunderts *ar* für *er* im Pariser Dialekt fest eingewurzelt war. Zu diesem Zwecke verweisen wir zunächst auf die Überschrift „Comédie ou farce de six parsonnaiges“ [2]) und dann auf einige Verse aus Henri Estiennes „Vorhaltung an jene Höflinge, die eine Vorliebe haben für italienisiertes und anderweitig verunstaltetes Französisch“ („Remonstrance aux autres Courtisans amateurs du François italianizé et autrement desguisé“): [3])

Seid ihr nicht wirklich große Narren,
Zu sagen „Chouse“ anstatt „Chose“?
Zu sagen „J'ouse“ anstatt „J'ose“,?
„Trois mois“ zu sprechen wie „Troas moas“?
„Je fay, vay“ wie „Je foas“, „Je voas“?
Am Ende sagt ihr noch „la guarre“
Platz „Maubart“,[4]) Bruder „Piarre“.

Henri Estienne täuscht sich also, wenn er die Aussprache *ar* für *er* italienischem Einflusse zuschreibt. Diese Aussprache ist ebensowenig italienisch wie die von „troas moas“. Sie ist echtes Pariser Französisch. Insbesondere beweist sie uns:

Das Wort Herlequin, das, wie wir vorhin feststellten, schon im XIII. Jahrhundert in Paris Harlequin lautete, konnte im Munde der Pariser Bevölkerung des XVI. Jahrhunderts gar nicht anders lauten als Harlequin. Mit andern Worten: die Form Harlequin ist von der Pariser Volks-

---

[1]) Es soll damit nicht gesagt sein, daß die Aussprache *ar* für *er* sich nicht auch anderswo fände, z. B. in der Bourgogne. Vergl. Metzke, op. cit. p. 392 und Nyrop, loc. cit.

[2]) Petit de Julleville „Histoire de la langue et de la litt. fr.“, 1900. III. 296 (Reproduktion aus dem Recueil Destailleur des Cabinet des Estampes der Pariser Nationalbibliothek).

[3]) Nach Nyrop, op. cit. § 160. — Vergl. die Stelle in der Edition Ristelhuber, 1885, I, 14/15.

[4]) Für „place Maubart“ vergl. ein Zitat aus dem Jahre 1472. bei Petit de Julleville „Les Mystères“. 1880, Band II, p. 528.

sprache des XVI. Jahrhunderts in die neufranzösische Schriftsprache übergegangen.[1])

Es darf uns also nicht wundern, wenn wir, in der Reihe unserer Harlekintexte aufwärts gehend, in den vor dem XVI. Jahrhundert verfaßten Dokumenten statt der Schreibung *a* die Schreibung *e* finden.

In unserer zeitlich rückwärtsschreitenden Aufzählung der Harlekinstellen, nach denen sich der Name Harlequin als durchaus französisch erweisen sollte,[2]) waren wir bei der Form Herlequin[3]) stehen geblieben. Dieselbe Form Herlequin, aber als Kollektivname (herlequin), finden wir zu Anfang des XIV. Jahrhunderts in einem Pariser Text. Wir lesen nämlich im „Roman du Fauvel“[4])

„Firent les herlequines
Ce descort dous et gay“.

„Sangen die Herlekine
Dies süße, heitere Lied“.

Und etwas weiter oben in demselben Gedicht[5]) liest man dieselbe Form, aber ohne *r:*

„Je croi que c'estoit Hellequin
et tuit li autre sa mesnie.“

„Ich glaube, das war Hellekin
Und alle andern, seine Leute.“

Im Jahre 1288, im „Renard le nouvel“[6]) finden wir: „li maisnie Hierlekin“ (die Leute des Herlekin), und ein lothringischer Text, ebenfalls dem Ende des XIII. Jahrhunderts angehörig,[7]) spricht von „la masnée Herllequin“.[8]) Sehr häufig erscheint das Wort Herlequin auch ohne r. So fanden wir es eben[9]) als *Hellequin* zu Beginn des XIV. Jahrhunderts, so finden

[1]) Vergl. für denselben Fall: Franz. (Pariser Volksspr.): l*a*rme für urspr. l*e*rme: Metzke, op. cit. p. 394.

[2]) Oben p. 17.

[3]) Oben p. 18.

[4]) Eine Ausgabe des diese Stelle enth. mss. 146 der Pariser Nationalbibliothek (fonds français) ist noch nicht vorhanden. Siehe Hist. litt. de la France XXXII, 144 ff.

[5]) Vergl. die vorhergehende Anm. Die vorliegende Stelle ist gedruckt bei Paulin Paris „Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi“. 1836, I, p. 324.

[6]) Ausgabe Méon, 1826, IV, Vers 534.

[7]) Paul Meyer im „Bulletin de la société des anciens textes français“, 1899, No. 1, p. 37.

[8]) Ibidem, p. 61.

[9]) Siehe Anm. 5.

wir es im Jahre 1262 in Adans de le Hale „Jeu de la Feuillée" als „li sires Hellequins", „li rois Hellekins".[1]) Am häufigsten begegnet das Wort Herlequin — mit oder ohne *r* — in der altfranzösischen Formel „la maisnée Herlequin"[2]) (Herlekinleute) oder in der lateinischen Formel „familia Herlechini,[3]) Harlequini"[4]) (die Leute des Herlekin).

Zusammenfassend können wir also sagen:

1. Das Wort Harlekin erscheint als Individualname in den Formen: Harlequin = Herlequin = Hellequin.

Es findet sich oft in der formelhaften Verbindung „Leute des Herlekin", „Herlekinleute", „Herlekin-Gefolgschaft", „Herlekin-Genossenschaft" = familia Harlequini = familia Herlechini = maisnée Herlequin = maisnée Hellequin.

2. Das Wort Harlekin existiert in Frankreich unzweifelhaft vor dem Jahre 1100,[5]) d. h. wenigstens 450 Jahre vor der Geburt der commedia dell' arte mit ihrem Arlechino.

Der Einwand, das altfr. Wort Herlequin sei im Mittelalter nach Italien gewandert und von dort im XVI. Jahrhundert in veränderter Form und neuer Bedeutung mit der commedia dell' arte aus Italien nach Frankreich zurückgekommen, kann nicht erhoben werden. Denn

1. Ein im XVI. Jahrhundert nach Frankreich eingeführtes italienisches Wort hätte kein h aspirée mehr angenommen.

---

[1]) Ausg. Rambeau (Stengels Ausg. u. Abhandlungen 58), Vers 604. 615.

[2]) Vergl. p. 21, Anm. 5. 6 und 7 und dazu noch z. B.: Chrestien de Troyes in Hist. litt. de la France XXIX. p. 493; — Huon de Méry „Le Torneiement Anticrist" in Stengels „Ausgaben und Abhandlungen", 76, Vers 686; — Adan de le Hale „Jeu de la Feuillée". Ausgabe Rambeau, Vers 578; — „Mariage des filles au diable" bei Jubinal „Nouveau Recueil de contes etc.", 1839, I. p. 284. Seit dem XV. Jahrhundert erscheint auch eine Form Hennequin, Hannequin. Siehe Michels Ausg. der Chroniques des ducs de Normandie 1838. II, S. 336, und Jean Chartier „Chronique de Charles VII. Roi de France", Ausgabe Vallet de Viriville (1858), II, 29.

[3]) Ordericus Vitalis, Ausgabe Le Prévost, 1845, Band III. p. 371.72 und Helinand (bei Vincent de Beauvais) in Migne „Patrol. latina" 212, p. 731 (cap. X, Ende).

[4]) Siehe oben p. 18, die Stelle aus Raulin.

[5]) Vergl. die oben Anm. 3 zitierte Stelle des Ordericus Vitalis.

2. Das italienische Wort „Arlechino“ (1593 belegt)[1]) ist jünger als der Harlekin der Komödie.[2])

Die einfache Konstatierung „das Wort Harlequin ist französisch“ genügt natürlich nicht, um zu erklären, warum die Pariser am Ende des XVI. Jahrhunderts einem Zanni der italienischen Komödie gerade den Beinamen Harlequin gegeben haben sollten, und nicht einen andern. Waren der französische Harlequin und der italienische komische Dienertypus Zanni ein und dasselbe? Das werden wir erst wissen, wenn wir die Frage beantwortet haben werden: „Was bedeutet das französische Wort Harlequin?“ Damit sind wir beim zweiten Abschnitt angelangt.

[1]) Vergl. D'Ancona „Origini del teatro italiano“, sec. ed. 1891. II, 510.
[2]) Siehe oben S. 13.

Zweiter Abschnitt.

Die Bedeutung des Wortes Harlekin.

Im ersten Abschnitt hatte es sich darum gehandelt, die Überlieferung des Wortes Harlekin festzustellen, nach Form und Zeit.

War die Aufgabe des ersten Teils eine rein formale, so bezieht sich die Aufgabe des zweiten Teils auf den Inhalt, nämlich auf die Interpretation: sämtliche Harlekindokumente werden in chronologischer Reihenfolge genau zu interpretieren sein.

Kapitel I.

Die Herlekinleute und das wilde Heer.

„Am Ende des XI. Jahrhunderts, in der Normandie, begegnen wir zum erstenmal einer Anspielung auf Herlekin in einer berühmten Stelle des normannischen Historikers Ordericus Vitalis“:[1])

„In der Stadt Saint-Aubin de Bonneval war ein Priester Gauchelin... Am 1. Januar 1091 nach der Geburt des Herrn

[1]) Raynaud. op. cit. p. 53. Die von Raynaud zitierte Ausgabe, die wir unserer Übersetzung zugrunde legten, ist die folgende: „Orderici Vitalis, angligenae cœnobii Uticensis monachi, historiae ecclesiasticae libri tredecim“, ed. Le Prévost, 1845, tome III, p. 376 fff.

holte man in der Nacht den Priester Gauchelin an ein Krankenbett, wie es üblich ist. Gauchelin kam .... Als er auf dem Heimweg war und ganz allein, fern von jeder menschlichen Behausung, dahinschritt, vernahm er plötzlich ein gewaltiges Getöse wie von einem sehr großen Heer .... Es war acht Tage nach Neumond, die Mondsichel strahlte hell im Zeichen des Steinbocks und zeigte dem Wanderer den Weg.... Da holte ihn ein riesenhaft-großer Mann ein, der eine gewaltige Keule trug. Er erhob den Handgriff der Keule über das Haupt des Priesters und sprach: „Halt! Gehe nicht weiter!" Der Priester wurde starr vor Schreck und blieb, auf den Stock, den er trug, gestützt, unbeweglich stehen. Der gewaltige Keulenträger aber blieb an seiner Seite und erwartete, ohne ihm ein Leids zu tun, das Vorüberziehen des Heeres.

Siehe, da zog eine gewaltiger Haufe von Kriegern zu Fuß vorbei. Die Leute trugen auf Genick und Rücken Kleinvieh[1]) und Kleider, vielartiges Hausgerät und verschiedene Gebrauchsgegenstände, wie sie Räuber fortzutragen pflegen. Alle aber klagten laut und ermahnten sich gegenseitig zur Eile ....[1])

Dann folgte eine Schar bewaffneter Träger, denen sich der erwähnte Riese plötzlich anschloß. Sie trugen etwa fünfzig Särge, und zwar wurde jeder Sarg von zwei Trägern getragen. Ferner saßen auf den Särgen Menschen so klein wie Zwerge, aber mit großen Köpfen; auch hielten sie große Körbe.

Sogar ein mächtiger Marterpfahl wurde von zwei Äthiopiern einhergeschleppt. Auf dem Marterpfahl war ein bejammernswerter Mensch straff angebunden, und inmitten harter Qualen heulte und schrie er laut. Ein ekelhafter Teufel nämlich, der auf demselben Marterpfahl saß, stach den Blutüberströmten in grausamer Weise mit feurigen Sporen in die Lenden und in den Rücken. In dem Gemarterten erkannte Gauchelin deutlich den Mörder des Priesters Etienne ....

Nunmehr folgte eine Masse Frauen, deren Zahl dem Priester unendlich schien. Sie ritten nach Frauenart und saßen auf Frauensätteln, in die glühende Nägel eingelassen waren. Oft schleuderte der Sturm die Frauen etwa um einen

[1]) Vergl. Anhang No. I.

Ellenbogen in die Höhe und ließ sie dann auf die Spitzen der glühenden Nägel herunterfallen.... So müssen sie natürlich für die Unkeuschheiten und gemeinen Genüsse, denen sie während ihres Lebens maßlos fröhnten, jetzt Feuer und Ekelhaftigkeiten und noch mehr Qualen, als sich aufzählen lassen, elend erdulden und laut und jämmerlich heulend ihre eigenen Strafen verkünden. In dieser Schar erkannte der Priester gewisse Edelfrauen und erblickte Frauensänften tragende Pferde und Maultiere von vielen Frauen, die damals sogar noch unter den Lebenden weilten....

Gleich darauf bemerkte er einen langen Zug von Klerikern und Mönchen und von ihren Richtern und Leitern: Bischöfen und Äbten, alle in geändertem Priesterornat. Die Kleriker und die Bischöfe waren mit schwarzen Kapuzenmänteln bekleidet. Auch die Mönche und Äbte waren ebenfalls in schwarzen Kutten. Sie seufzten und klagten und einige riefen Gauchelin an und baten ihn bei ihrer einstigen Freundschaft, für sie zu beten....

Von den schrecklichen Gesichtern erschüttert, stand der Priester zitternd auf den Stab gebeugt, noch Grausigeres erwartend. Siehe, da kam eine Masse Krieger heran. Ohne menschliche Farbe, aber in schwarzem Dust und sprühendem Feuer erschienen sie. Alle saßen auf Riesenpferden, und mit allen Waffen bewehrt, stürmten sie dahin wie zur Schlacht und schwenkten rabenschwarze Banner....

Einer von ihnen, Landric von Orbec, der in jenem Jahr gestorben war, wandte sich an den Priester, schärfte ihm in grausigen Rufen Botschaften ein und bat ihn hoch und teuer, diese Aufträge seiner Frau zu bestellen. Die vorausziehenden und die folgenden Scharen aber fielen Landric ins Wort, hinderten ihn am Weitersprechen und riefen dem Priester zu: „Glaube Landric nicht, denn er ist ein Lügner.“ Dieser Landric war Vizegraf zu Orbec und Richter gewesen.... In der Verwaltung und in seinen Verfügungen aber urteilte er nach Gutdünken, beugte das Recht für Geld und diente mehr der Begehrlichkeit und Falschheit als der Rechtlichkeit....

Als die ungeheure Masse der Krieger vorüber war, dachte

Gauchelin[1]): „Das sind zweifellos die Leute des Herlekin. Ich habe zwar gehört, daß man sie vor Zeiten oft gesehen habe; ich traute jedoch diesen Berichten nicht und lachte darüber, weil ich niemals sichere Anzeichen der Anwesenheit solcher Herlekinleute gesehen habe. Jetzt aber sehe ich wahrhaftig die Seelen der Verstorbenen vor mir. Aber wenn ich das Geschehene erzähle, wird mir niemand glauben, falls ich den Menschen nicht eine sichtbare Probe aus der Spukerscheinung vorführen kann . . . .“

Sofort packte er die Zügel eines glänzenden Rappen. Der aber entriß sich mit Gewalt dem Griff der Hand und verschwand im Galopp in der Schar der Äthiopier . . . . Eben trabte ein gesatteltes und gezäumtes Pferd an. Er eilte zu und streckte die Hand nach ihm aus. Dieses Pferd blieb stehen, um den Priester aufsteigen zu lassen. Beim Atmen stieß es aus den Nüstern Nebelmassen, so lang wie die längste Eiche. Nun setzte der Priester den linken Fuß in den Steigbügel, packte die Zügel mit einer Hand und legte die Hand auf den Sattel. Plötzlich fühlte er unter dem Fuß eine Hitze wie von glühendem Feuer, und durch die Hand, die die Zügel hielt, hindurch drang ihm eine unglaubliche Kälte nach dem Herzen zu.

Indem kommen vier gespenstige Reiter daher und brüllen: „Was überfällst du unsere Pferde? Du hast mit zu kommen! Keiner von uns hat dich angerührt, und du hast uns bestehlen wollen.“ Der Priester ließ vor Schrecken das Pferd los.

Drei von den Reitern wollten ihn packen. Da sprach der vierte zu ihnen: „Laßt ab von ihm und erlaubt ihm, mit mir zu sprechen . . . .“ Dann sprach er zu dem Priester, dem der Schreck in allen Gliedern saß: „Bitte, hör' mich an und bestelle meiner Frau, was ich dir auftrage.“ Der Priester antwortete: „Ich weiß nicht, wer du bist, und deine Frau kenne ich nicht.“ Da sagte der Reiter: „Ich bin Guillaume von Glos-la-Ferriere, der Sohn des Barnon . . . . Am

[1]) „Haec sine dubio familia Herlechini est; a multis eam olim visam audivi; sed incredulus relationes derisi, quia certa indicia nunquam de talibus vidi. Nunc vero manes mortuorum veraciter video . . . .“ Ord. Vit. ed. cit. p. 371/72. Vergl. Anhang No. I „De eo qui vidit familiam Herlequini“.

meisten quält mich übrigens der Wucher. Denn ich habe einem Manne, der in Geldverlegenheit war, ausgeholfen und habe dafür eine Mühle als Pfand erhalten. Da der Mann die geliehene Summe nicht zurückgeben konnte, habe ich zeit meines Lebens das Pfand zurückbehalten, den gesetzlichen Erben um sein Erbe gebracht und es meinen eigenen Erben hinterlassen. Siehe diese weißglühende Eisenspitze hier! Sie stammt aus jener Mühle und scheint mir beim Tragen wirklich schwerer als die Burg von Rouen. Sage also meiner Frau Beatrice und meinem Sohn Roger, sie sollen mir helfen und sollen das Pfand, aus dem sie mehr Geld gezogen haben, als ich hergab, dem rechtmäßigen Erben zustellen.“ Der Priester antwortete: „Guillaume von Glos-la-Ferriere ist längst tot, und ein derartiger Auftrag ist für keinen Gläubigen annehmbar . .“ ....

Er dachte, er dürfe es nicht wagen, wem es auch sei, Aufträge eines moralischen Selbstmörders zu bestellen, auf denen der Fluch des Himmels laste. Und er sprach: „Es gehört sich nicht, solche Dinge bekannt zu geben. Ich werde deine Aufträge, wem sie auch gelten, einfach nicht bestellen.“ Sofort streckte jener, außer sich vor Wut, die Hand aus, packte den Priester an der Kehle und führte und schleifte ihn mit fort. Während er dahin geschleift wurde, empfand der Priester die Hand, die ihn an der Kehle gepackt hielt, wie Feuersglut und in seiner Herzensangst schrie er auf: „Heilige Maria, erhabene Mutter Christi, steh' mir bei!“... Ein schwertbewehrter Krieger sprengte heran und mit dem Schwerte zum Schlage ausholend, rief er: „Warum tötet ihr meinen Bruder, Unglückselige? Laßt ihn los und ziehet weiter!“ Da flogen jene fort und eilten der Schar der Äthiopier nach.

Während alle andern fortzogen, blieb der Krieger auf der Straße bei Gauchelin halten und fragte ihn: „Erkennst du mich?“ (Auf die verneinende Antwort Gauchelins gibt sich der Reiter als des Priesters Bruder zu erkennen und offenbart ihm unter anderem): „.... Die Rüstung, die wir tragen, ist aus Feuer. Sie hält uns in ekelhaft riechender Luft, drückt uns durch ihre maßlose Schwere zu Boden und läßt uns in unauslöschlicher Glut brennen. Bis jetzt bin ich durch solcher-

art Strafen unsagbar gepeinigt worden. Aber als du in England zum Priester geweiht wurdest und die erste Messe für die verstorbenen Gläubigen sangst, wurde dein Vater Raoul den Qualen der Strafe entrissen, und mir fiel der Schild ab, der mich mächtig gedrückt hatte. Das Schwert hier trage ich noch, wie du siehst. Aber übers Jahr hoffe ich sicher Befreiung auch von dieser Last . . . .". . . . Sage mir jetzt nichts mehr! Über alles, was du heute Nacht unverhofft mitangesehen und gehört hast, mußt du zunächst Schweigen bewahren und darfst ja nicht wagen, es vor drei Tagen jemandem zu erzählen."

Nach diesen Worten sprengte der Krieger von dannen. Der Priester aber war die ganze Woche hindurch schwer krank . . . . Nach diesem Ereignis lebte der Priester noch etwa fünfzehn Jahre in voller Rüstigkeit. Aus seinem eigenen Munde habe ich das soeben Erzählte vernommen und noch manches andere, das ich inzwischen vergessen habe. Auch seine Verletzung im Gesicht, die von dem Griff des gespenstigen Kriegers herrührte, habe ich gesehen . . . ."

Wir werden später auf alle Einzelheiten dieses ältesten und ausführlichsten Berichtes über „die Leute des Herlekin", die „familia Herlechini" zurückgreifen. Jetzt haben wir uns zunächst über das Wesen dieser Leute des Herlekin, dieser familia Herlechini klar zu werden:

Für Ordericus Vitalis bedeuten die Herlekinleute nichts anderes als das wilde Heer.[1]) Aber das wilde Heer des Ordericus Vitalis hat den Einfluß des Christentums erfahren. Denn es wird von dem Priester Gauchelin für einen Massenzug von Seelen gehalten, die zur Strafe für ihre Sünden durch die Lüfte in der Welt herumgehetzt werden,[2]) und zwar bis

[1]) J. Grimm „Deutsche Mythologie". 4. Aufl. 1878. p. 765 ff. und besonders Golther „Handbuch der germanischen Mythologie", 1895. pp. 81. 86, 284. sowie H. E. Meyer „Germanische Mythologie", 1891, p. 240.

[2]) Die Vorstellung von den Herlekinleuten als irrenden Seelen ist. wie des öftern noch zu zeigen sein wird. niemals ganz aus dem Volksbewußtsein geschwunden. Hier genüge es, von Ordericus Vitalis aus. dem kirchlichen Schriftsteller des XI. Jahrhunderts, auf den Auszug der Stelle eines Mönches Helinand des XIII. Jahrhunderts zu verweisen. (Siehe die Stelle im Zusammenhang: Anhang No. III.) Unter der Kapitelüberschrift

zu einem als Strafmaß ganz genau bestimmten Zeitpunkt: Die Herlekinleute sind hier beinahe die Leute des Fegefeuers, und viele von ihnen ziehen inmitten rotglühender Flammen dahin, manche auch in flammenloser Glut, die der Kleidung — Rüstung und Kapuzenmänteln — eine individuell oft verschiedene, glänzende Färbung verleiht.

Die Herlekinleute des Ordericus Vitalis leben noch heute bei den Normannen fort. Sie heißen Hêletschieyn[1]) oder auch chasse Hennequin.

Die Normannen, die beim Übergang nach England dorthin die Vorstellung der „familia Herlechini" verpflanzt hatten, verloren in ihrer neuen Umgebung allmählich die Form „Herlechini".

So spricht denn Peter von Blois[2]) in seiner XIV. Epistel[3]) vom Jahre 1175 „an die Hofbeamten des englischen Königs" nicht von Herlekinleuten, sondern von Herlewinleuten: „.... Um solch leerer Eitelkeit willen dienen heute unsere Hofbeamten, plagen und schinden sich lange Nächte hindurch, unter großen Gefahren auf Meeren, Flüssen, Brücken und Gebirgen, in der gefährlichen Gesellschaft falscher Brüder und oft inmitten der Schlacht, unter Arm- und Beinbrüchen und Lähmungen und in den schwersten, entscheidendsten Augenblicken des Lebens, wo sie den Ruhm des Martyriums erringen könnten, wenn sie sich aller der Mühen in Christi Namen unterzögen. So aber sind sie Märtyrer im Namen der Weltlichkeit, Lehrer für irdische Nichtigkeit, Schüler des Hofes,

„Ein den Herlekinleuten entnommenes Beispiel hierfür" (Exemplum ad haec de familia Hellequini) heißt es dort über Einzelerscheinungen aus dem von den Teufeln kommandierten Seelenheer: „Die Seelen der Verstorbenen pflegen, ihrer Sünden Strafen beklagend, vielen in der Kleidung zu erscheinen, in der sie früher gelebt hatten, also die Bauern in Bauerntracht, die Krieger in Rüstung, so, wie gemeinhin das Volk von den Herlekinleuten behauptet" („Animae defunctorum suorum peccatorum poenas lugentes multis apparere solent in eo habitu, in quo prius vixerant: id est rustici in rusticano, milites in militari, sicut vulgus asserere solet de familia Hellequini").

[1]) Jean Fleury „Le patois normand de la Hague", 1886, p. 241.

[2]) Migne „Patrologia latina" 207, p. 44.

[3]) Die XIV. Epistel ist nach der 65. und vor der 5. Epistel einzureihen, d. h. sie gehört in den Beginn des Jahres 1175. (Pauli-Lappenberg „Engl. Geschichte" III, 125 ff.)

Herlewinleute.[1]) Denn zum Lohne für die vielen Qualen dieser Welt gelangen die Gerechten ins Himmelreich, jene aber werden durch ihre vielen Qualen für die Hölle reif. . . ."

Wir finden also bei Peter von Blois dieselbe Auffassung von den Herlekinleuten wie bei Ordericus Vitalis, mit einem Unterschied allerdings. Peter von Blois nennt schon alle diejenigen „Herlekinleute", die ihrem Charakter nach zu urteilen, früher oder später einmal zur familia Herlechini gehören werden, d. h. die zukünftigen Herlekinleute. Was also hier neu ist, das ist die Anwendung des Wortes „Herlekinleute" in übertragenem, in bildlichem Sinne. Diese Anwendung in bildlichem Sinne beweist uns zweierlei.

Erstens, der Ausdruck „Herlekinleute" (familia Herlechini) muß zur Zeit Peters von Blois, also im XII. Jahrhundert, schon sehr alt sein, älter als man es nach der auf das Ende des XI. Jahrhunderts bezüglichen Altersangabe des Ordericus Vitalis vermutet.[2])

Zweitens, schon seit dem XII. Jahrhundert bezeichnet man mit dem Ausdruck „Herlekinleute" (familia oder milites Herlekini) nicht nur Gespenster, sondern schon Menschen von Fleisch und Blut. Man nennt aber Herlekinleute nicht nur die eiteln Höflinge, sondern die Gesamtheit der nach den Nichtigkeiten dieser Welt lüsternen Menschen, von denen bereits in der Vision des Priesters Gauchelin einzelne Typen, wie Räuber, Diebe, Mörder, unkeusche Frauen, sündige Priester, hohe und niedere Kriegsleute, berufsmäßige Lügner, bestechliche Beamte und alle Arten ihrer Hehler, sowie Wucherer, an uns vorübergezogen sind.[3]) Seit Peter von Blois also konstatieren wir für diese Art verächtlicher Menschen den Spitz-

[1]) „Nunc autem sunt martyres saeculi, mundi professores, discipuli curiae, milites Herlewini". Was die Form Herlewini — für Herlechini — angeht, so erklärt sie sich bei einem hohen Geistlichen wie Peter von Blois durch den Einfluß des Eigennamens Herluin. Vergl. Chevalier „Répertoire des sources historiques du moyen âge", unter Herluin und Bec-Herluin; ferner Berlière „Monasticon belge" (1890—97), I, p. 16/17, sowie Gervas. Cantuar. anno 1177 (Ausgabe Stubbs „The historical Works of Gervase of Canterbury" I, 265) und Pauli-Lappenberg, op. cit. III, 123.

[2]) Siehe oben p. 24, 27 und 29.

[3]) Siehe oben p. 25, 26, 28.

namen oder vielmehr den Schimpfnamen „Herlekinleute". Dies Ergebnis ist für den weiteren Verlauf unserer Arbeit von Wichtigkeit. Wir werden uns öfters daran erinnern müssen. —

Wir werden bald sehen, daß die Literatur in französischer Sprache die Bosheit der Herlekinleute nicht ganz so durchgehends festhält, wie man nach dieser Stelle des Peter von Blois anzunehmen geneigt sein könnte. — Doch greifen wir nicht vor und gehen wir zu Chrestien von Troyes über.[1]) Der sagt in seiner Bearbeitung der Geschichte von Tereus, von Prokne und Philomele,[2]) um die Kunstfertigkeit Philomeles zu rühmen:

„Außerdem war sie eine so gute Arbeiterin,
Eine rotglänzende Porpre-Pelzverbrämung zu schaffen,
Daß es in der ganzen Welt nicht ihresgleichen gab.
Die farbigen Blumen- und Arabeskenmuster der Diapreseide, die schimmernden Falten der Baudequinseide,
Ja sogar die Herlekinleute
Hätte sie auf einem Stoff abzubilden verstanden". [3])

Wenn wir die Absicht des Dichters erfaßt haben, so möchte er das schöne Kolorit, die schöne Wirkung der schimmernden Farben in den Handarbeiten des jungen Mädchens hervortreten lassen. Denn die Porpre-Pelzverbrämung, die Diapre- und Baudequinseide machen ja gerade durch ihre schönen Farbenreflexe Effekt. Es ist demnach anzunehmen, daß man sich zur Zeit Chrestiens in der Champagne die Herlekinleute als Geister vorstellt, die, ebenso wie viele von den Herlekinleuten des Ordericus Vitalis,[4]) inmitten farbiger Lichterscheinungen durch die Lüfte ziehen; oder vielmehr, daß man sich diese oder jene Lichterscheinung — in den Wolken, im

---

[1]) Die Stelle, ungefähr aus dem Jahre 1162 stammend, ist durch Chrestien Legouais erhalten. (Gaston Paris „Hist. litt. de la France" XXIX, 493.)

[2]) Ovid. Metam. l. VI. v. 421 ff.

[3]) „Avec ce iert si bone ovriere
D'ovrer une porpre vermeille
Qu'en tot le mont n'ot sa pareille.
Un diapre ou un baudequin:
Neïs la maisnie Hellequin
Seüst ele en un drap portraire"
(nach Gaston Paris, loc. cit.)

[4]) Siehe oben p. 25—28.

Nebel, oder in der klaren Luft — durch das Vorüberziehen eines Geisterheeres erklärt.[1]) Durch diese Auffassung von den Herlekinleuten in der Champagne findet sich formell und inhaltlich jene merkwürdige Tatsache erklärt, daß man noch heute in der Champagne die Irrlichter, die durch die Erdausdünstung während des zur Neige gehenden Herbstes entstehen, als „arlequins" bezeichnet.[2]) Wir nennen diese Tatsache merkwürdig, weil sie das in diesem Zusammenhang unerwartete Ergebnis hat: die Herlekinleute (= Irrlichter) werden heute „arlequins" genannt.

Seitdem wir oben[3]) die äußere Geschichte des Wortes harlequin skizziert und gefunden haben: „harlequin ist genau dasselbe wie herlequin", kann es allerdings nicht mehr zweifelhaft sein, daß jede heutige Pluralform „(h)arlequins" aus einer früheren Pluralform „herlequins"[4]) entstanden ist. Neu ist jedoch für uns, die wir bis jetzt bei der Form „arlequins" nur an den Theater-Arlequin dachten, daß die arlequins auch bedeuten können: die Herlekinleute. Von jetzt ab also bedeuten die arlequins für uns zweierlei: 1. die Theater-Harlekine, 2. die Herlekinleute (arlequins = harlequins = herlequins). Das ist aber ein wichtiges Resultat: denn wenn ein und dasselbe Wort (les arlequins, les harlequins, les herlequins) zwei verschiedene Bedeutungen hat, müssen dann diese beiden Bedeutungen nicht in einem innern Zusammenhang stehen? Müssen

[1]) Vergl. Golther „Handbuch der Germanischen Mythologie", 1895. p. 81.

[2]) Paulin Paris „Les manuscrits français de la bibliothèque du roi" I, 1836, p. 324. Inhaltlich ist zu vergleichen Golther, loc. cit. Es ist auch zu beachten, daß die bei Ordericus Vitalis (siehe oben p. 24—29) wiedergegebene Vision des Priesters Gauchelin zu unserer Zeit in der Erinnerung der Bevölkerung von Bonneval (Normandie) fortlebt als die Erscheinung von „etwa dreißig rotgekleideten, teils gehenden, teils reitenden Menschen" (Ord. Vit. ed. cit. p. 367). — In der germanischen Mythologie gehören diese „roten" Wesen, die Irrlichter, Wichte usw. zum wilden Heer (Golther, loc. cit.). Sehr anschaulich und charakteristisch ist ein solcher „Wicht" gemalt von Arpad Schmidhammer in der Münchener illustr. Zeitschrift „Jugend", 1901, No. 51, p. 849.

[3]) pp. 17—22, besonders p. 21/22.

[4]) Siehe oben p. 21 die entsprechende weibliche Pluralform „herlequines" und vergl. Godefroy Dict. unter „Hellequin".

die Herlekinleute im Laufe der Jahrhunderte nicht zu Theater-Harlekinen, zu komischen Figuren geworden sein? Wir dürfen diese Frage von jetzt ab nicht mehr aus dem Auge verlieren, selbst wenn die Interpretation derjenigen Herlekintexte, die nach der von uns eingehaltenen chronologischen Reihenfolge zunächst zu betrachten sind, erst mittelbar eine befriedigende Antwort geben sollte.

In der Champagne — hatten wir zuletzt gesehen — sind die Herlekinleute Irrlichter, aber wir sind hier nicht in der Lage zu sagen, ob für die Bewohner der Champagne die Herlekinleute immer etwas gar so Schreckliches bedeuteten, oder nicht. Für die Isle de France aber ist wenigstens sicher, daß sich dort mit dem Begriff „Herlekinleute" (maisnée Hellequin) nicht immer der Nebenbegriff des Grausigen verband. Hören wir nur Huon de Méry im „Turnier des Antichrist"[1]) (1235 verfaßt) an der Stelle, wo er die einzelnen allegorischen Personengruppen auf dem Turnierfelde ankommen läßt:

Vers:

646. Es darf ohne großes Gefolge nicht kommen Der Stolz, der Herr aller Laster ist: Koketterie, die wohlduftend, Mit den Schultern und mit der Brust sich bewegend, einherzieht.
650. Anmaßung, und Verachtung und Hohn. Und eitler Ruhm und Prahlerei, Eine Dame aus normannischem Adel, Waren von des Stolzes Leuten. Von diesen Leuten will ich euch sagen:
655. Die den Schild ganz voll Von Prahlerei und Mißachtung trugen, Wohl kenntlich an allen Plätzen An einem liegenden Kreuz voller Drohungen Und voller Willkür, wie sie in Anjou zu Hause ist.
660. Aber unter ihnen sah ich daherreiten Koketterie gar zu niedlich; Koketterie kam so kokett daher, Daß sie von allen die schmuckste war. Koketterie die zum Stolz sich gesellt,
665. Der all seine Bekannten zu Fall bringt, Trug ein wunderbar hübsches Wappen: Gold'ne Tänze, auf grünem Grund getanzt, Vier Querstreifen aus Metall, Von Rauten eitlen Ruhms und Dünkels buntfarbig durchzogen,
670. Einen Unwissenheitsspiegel, der das ganze Volk gaffen macht, Vier silberne Papageien, die vor Lustigkeit singen, ... von Dummheit.....
675. Auf törichter Haltung sitzend ... Ein Panier hatte sie an ihrer Lanze, Mit ihrem Wappen, — ein Panier, zu schön. So daß es mit Schnüren von Seide und andern Bändern Koketterie am Schaft befestigt hatte.

[1]) „Tournoiement Antecrist". Ausgabe Wimmer in Stengels „Ausgaben und Abhandlungen" 76, Vers 646—695.

Und damit sie geputzter wäre,[1])
Hatte sie Glöckchen und Schellchen
An dem frischen und neuen Wappen,
— Das nicht häßlich und trübe war —,
Sowie an den Sattelzeugriemen und Decken,
Die aus Baudequinseide waren.
An die Herlekinleute
Dachte ich, als ich sie kommen hörte;[2])
Man hätte ihr Roß wiehern hören
Von jedem einzelnen Punkt des Turnierplatzes aus.
Und um sich schön zum Kampf zu bereiten,
Geht eitle Ruhmsucht, die ihre Bekannte ist,
Vor Koketterie zu putzig einher,
Mit der Trommel, mit der Flöte,
Auf der sie so schön flötet,
Daß das ganze Tal davon ertönte ..." —

Der Dichter erinnert sich also der Herlekinleute infolge der seltsamen Musik, die ertönt bei der Ankunft der Dame Koketterie. Die reitet einher unter dem Gefolge des Herrn Stolz und ist ausstaffiert mit einem prunkvollen, vielfarbigen, tönenden und auffallenden Aufputz. Dieses etwas komische Auftreten der Dame Koketterie also, die unter dem Gebimmel vieler Glöckchen,[3]) inmitten des Geplappers von vier Papa-

[1]) „Et pour ce que plus cointe fust
Ot sonnestes et campenelles
Es armes fresches et novelles,
Qui n'erent pas laides n'oscures,
Qui estoient d'un baudequin.
De la mesniée Hellequin
Me membra, quant l'oï venir;
L'en oïst son destrier henir
De partout le tornoiement.

[2]) In der oben zitierten Ausgabe steht hier ein Doppelpunkt statt des Strichpunkts.

[3]) Auch der Verfasser des „Renard le Novel", Jacquemar Gelée, charakterisiert (im Jahre 1288) die Herlekinleute als unter Glöckchengebimmel daherziehend (ed. Méon 1826, IV, v. 531 ff.):

„An seinem Sattel und seinen Sattelzeugriemen
Hatte er wenigstens fünfhundert Glöckchen,
Die ließen lärmend erschallen solch ein „Tin-Tin" (Lautmalerei!)
Wie die Leute des Herlekin."
„A sa siele et a ses lorains
Ot cinc cent cloketes au mains
Qui demenoient tel tintin
Con li maisnie Hierlekin."

geien und des Wieherns eines Pferdes, unter Trommelschlag und Flötenklang einherreitet, ruft in dem Dichter die Vorstellung von den Herlekinleuten wach.[1])

Warum aber läßt Huon von Mery gerade das Auftreten der komischen Koketterie genau von demselben Tongewirr begleitet sein, das, wie der Dichter selbst andeutet, für die Herlekinleute charakteristisch ist?[2]) Hatte die Personifikation der weiblichen Eitelkeit, hatte die Dame Koketterie für Huon von Mery Ähnlichkeit mit dem Wesen der Herlekinleute?

Wir brauchen nur daran zu denken, daß schon zur Zeit Peters von Blois „nicht nur die eiteln Höflinge, sondern die Gesamtheit der nach den Nichtigkeiten dieser Welt lüsternen Menschen", zu denen auch die koketten Frauen gehören,[3]) Herlekinleute heißen, um in bejahendem Sinne zu antworten. Kurz, wir haben den vorliegenden Text dahin zu verstehen, daß der Moralist Huon von Mery die spezifisch weibliche Eitelkeit in der Person der Dame Koketterie mit der allgemein menschlichen Eitelkeit in der Person der Herlekinleute absichtlich in Zusammenhang bringt. Und zwar sind wir um so mehr berechtigt, Huon von Mery diese Absicht unterzuschieben, als bei ihm in allen Schilderungen das Moralische, das Abstrakte sich derartig vordrängt, daß das Konkrete, das Plastische dahinter fast verschwindet.

---

[1]) Man wird nicht behaupten wollen, das Auftreten der Herlekinleute sei hier nur durch das Wiehern eines Pferdes charakterisiert, wie der Herausgeber des Huon von Mery irrtümlich annimmt (vergl. oben S. 35, Anm. 2). Der Herausgeber hat diesen Irrtum begangen, weil er von der Idee ausging: „Herlekinleute" = „Wilde Jagd" (siehe sein Glossar unter Hellequin). Nun hätte aber gerade diese Stelle ihn veranlassen müssen, den Begriff „wilde Jagd" cum grano salis zu nehmen. Denn wären die Herlekinleute für Huon von Mery mit der „wilden Jagd" identisch, so hätte es sich dieser Moralist sicher nicht entgehen lassen, seinen Vergleich in einiger Nähe von der Erwähnung des Teufels anzubringen (also etwa bei den Versen 533—612, oder 2904—2917, oder 3514—3529), wie es vor ihm Peter von Blois getan.

[2]) Man beachte das Geklingel und Geläute bei Huon (oben S. 35) und das im „Renart" (oben S. 35, Anm. 3), ferner das Geplapper der Papageien (S. 35) und das Erscheinen der Vögel bei Walter Map (Anhang No. II), sowie das Pferdewiehern (S. 35) und das Auftauchen gespenstischer Pferde (oben S. 25—28 und Anhang No. II).

[3]) Oben S. 31.

Und unser abschließendes Urteil über die Auffassung des Huon von Mery?

Aus der ganzen zitierten Schilderung, besonders aus den Versen 648—650 und 660—695 spricht eine gewisse Gutmütigkeit, eine naive Freude an der reizenden, komischen, harmlosen und unwissenden Koketterie, der der Dichter nichts übel zu nehmen scheint. Der Zusammenhang der komischen Koketterie mit den Herlekinleuten ist vorhanden — wir können nicht umhin, daraus zu schließen: so tragisch wie Peter von Blois nimmt Huon von Mery die Herlekinleute nicht. Und im Vergleich zu den früheren Ergebnissen unserer Untersuchung ist festzustellen:

Die Herlekinleute bedeuten durchaus nicht immer „Wilde Jagd" in des Wortes wörtlichem Sinne. Die Herlekinleute können, ähnlich wie das germanische Seelenheer, hie und da eine Schar von Geistern sein, „die in ruhigem Windzug wie Nebelstreifen mit . . . Musik vorübergleiten."[1]) Die Laute, die beim Herannahen der Herlekinleute ertönen, brauchen durchaus keine erschreckende Wirkung hervorzurufen, sie können, trotz aller Dissonanz, ganz friedlich und lustig klingen. Was die Situation angeht, in der die Herlekinleute zu erscheinen pflegen, so braucht sie gar nicht ernst zu sein.

So sind wir denn eigentlich nur halb verwundert, 27 Jahre nach dem Erscheinen des eben besprochenen Werkes des Huon von Mery den Herlekinleuten an einer Stelle wiederzubegegnen, wo wir sie ohne die soeben gemachte Erfahrung und ohne die bereits früher im Anschluß an Chrestien von Troyes gewonnene Einsicht[2]) kaum vermutet hätten: in dem ältesten uns überlieferten dramatischen Scherz der Franzosen, und zwar auf der Bühne, in dem „Spiel unter dem Laubdach", dem „Jeu de la Feuillée" des Adam „vom Rathaus",[3]) oder wie er im Dialekt seiner Heimatstadt Arras heißt, des Adan de le Hale.

---

[1]) Golther „Handbuch der germanischen Mythologie", 1895. p. 284 und Grimm „Germ. Mythologie", 4. Aufl. III, p. 281 82.

[2]) Vergl. oben S. 34.

[3]) Berger in Försters „Romanische Bibliothek" XVIII. Einleitung.

Kapitel II.

Die Herlekinleute (Herlequins) als komische Dämonen und als Gegenstand mimischer Darstellung.

Wir hätten im ersten Kapitel anstatt des zusammengesetzten Namens „Herlekin-Leute“ auch mit vollem Recht das einfache Wort „die Herlekins“ anwenden können. Denn die einschlägigen Texte wenden für den Kollektivbegriff „wildes Heer“ [1]) bald die zusammengesetzte Form, bald das einfache Wort Herlethingi [2]) oder Hellequin [3]) oder herlequins, herlequines [4]) an. Wenn wir im ersten Kapitel die Form „Herlekinleute“ bevorzugten, so wollten wir durch diese Form auf den Begriff „wildes Heer“ hinweisen, mit dem wir es im ersten Kapitel meistens zu tun hatten. Im zweiten Kapitel wird es sich um Herlekinleute handeln, die nicht nur durch kirchlichen Einfluß, sondern ganz besonders durch den Genius des französischen Volkes umgewandelt sind. Schon die Tatsache, daß die Herlekinleute bei Adan de le Hale in einem lustigen Theaterstück erscheinen, beweist — wovon wir im ersten Kapitel schon Spuren fanden — daß die Herlekinleute nicht mehr ganz so ernst genommen werden wie früher. Und um diese Entwicklung der Herlekinleute auch formell anzudeuten, werden wir vom zweiten Kapitel an die andere französische Namensform, die einfachere, bevorzugen und werden von den „Herlekins“ (les herlequins) sprechen.

Doch nun zu Adan de le Hale!

Im Gegensatz zu den Herlekinleuten aller bisher von uns interpretierten Autoren werden wir die Herlekinleute des Adan de le Hale nicht einfach durch eine Erzählung oder Schil-

[1]) Es muß hier nochmals (vergl. oben S. 29, Anm. 2) gesagt werden, daß die Herlekinleute bis in unsere Tage als Gespensterheer im Bewußtsein des französischen Bauern fortleben. Überhaupt ist keine der verschiedenen Entwicklungsformen der Herlekinleute ganz verschwunden, sondern jede einzelne hat sich durchgesetzt und behauptet sich heute noch, teils ausschließlich, teils neben älteren oder jüngeren Formen. Daran hat man sich im folgenden bei der Feststellung jeder neuen Art von Herlekinleuten stets zu erinnern.

[2]) Siehe Anhang No. IIa.

[3]) Siehe Anhang No. IIb und vergl. oben S. 30 Hêletschieyn.

[4]) Oben S. 21.

derung des Dichters kennen lernen. Wir werden sie vielmehr, wie bereits angedeutet, auf der Bühne hören und sehen: erstens wird sie der Regisseur als Gesamtheit vorüberführen, und zweitens wird der Dichter einen einzelnen Herlekinmann sprechend und in die Handlung eingreifend auftreten lassen. Wir werden also jetzt Theaterpublikum, und die Herlekinleute Schauspieler?

Mit dieser Frage erwacht unser Interesse für die Handlung, durch die das Erscheinen der Herlekinleute vorbereitet wird, für das ganze lustige Theaterstück „Das Spiel unter dem Laubdach", in dessen Geist wir uns gern vertiefen, um die für uns neue Betätigung der Herlekinleute als Bühnenfiguren nicht falsch zu verstehen.

Und so begeben wir uns denn in das Milieu, in dem die Herlekinleute sich mimisch betätigen sollen:[1]) wir leben in der Stadt Arras und schreiben das Jahr 1262. Ende April erhalten wir eine Einladung der „Literarischen Gesellschaft" („Puy"), die neben den vielen dichterischen Talenten der Stadt auch manchen reichen Kaufherrn zu ihren Mitgliedern zählt. Der „Fürst" (Prince) — so lautet der Titel des Vorsitzenden — bittet uns, der Jahresfeier des Vereins für das Jahr 1262 beizuwohnen, die, wie alljährlich, am 1. Mai stattfinden wird, am Tage des Jahrmarktes und des Volksfestes.

Uns interessiert in dem Festprogramm besonders das neue Theaterstück „Das Spiel unter dem Laubdach". Das Stück spielt in der Gartenwirtschaft des Wirtes Raoulet draußen auf der Maiwiese, mitten im Trubel der Kirmes. Die ganze Maifeier soll auf die Bühne kommen, genau so, wie sie sich bis zum Morgen des 2. Mai abspielt. Sogar der übliche Abschluß der Kirmes, der ausgelassene Morgendämmerschoppen, soll nicht fehlen. Mit Spannung erwartet daher das Publikum nach dem Festmahl den Beginn der Vorstellung. Da wird Ruhe geboten. Feierlichst wird der neue „Fürst" der Gesellschaft proklamiert: 's ist der vornehme, reiche Robert Sou-

[1]) Die folgende Skizze nach A. Rambeau „Die dem Trouvere Adam de la Hale zugeschriebenen Dramen" in „Ausgaben und Abhandlungen" LVIII (1886), ferner nach Bahlsen „Adam de la Hales Dramen" und das „Jus du Pèlerin" in „Ausgaben und Abhandlungen" XXVII (1885) und nach Guy „Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale", 1898, Introduction und pp. 336—375 und 412—459.

meillon. Und nun wenden sich alle Blicke nach der Bühne: richtig, da sind Raoulets Gartenlauben, und auf der Wiese ist der Kaufherr Rikece Aurri, den man vorher noch an der Festtafel bemerkte und der vornehme Guillot und andere Bürger, lauter Bekannte, als Darsteller ihrer eigenen Person! Da geht auch ein Arzt, und dort kommt Meister Heinrich, der Vater des Festspieldichters.

Sieh, da steht er ja selbst, unser gefeierter fünfundzwanzigjähriger Adan de le Hale, heute Dichter, Komponist. Regisseur und Schauspieler in einer Person, schön, kräftig, elastisch wie immer und zwar im Pariser Studentenkostüm, im Mantel ....

Bald ist die Heiterkeit im Gang, auf der Bühne wird's immer voller und lustiger: der rechte Trubel der nächtlichen Kirmes. — Ein Mönch? „Ihr Herren, mein Patron, der heilige Acarius ....“ Der kommt sicher vom Kloster Aspre und heilt die Verrücktheit. Richtig, er ruft die Narren auf, seinen Reliquienschrein zu küssen, eine fromme Gabe zu opfern und geheilt zu werden. „Sie kommen scharenweise“, ruft der Mönch — ein Hieb Adams auf seine Mitbürger. In der Tat, sie kommen. Siehe, da erscheint auch ein schwer Verrückter, von seinem Vater geführt. Er imitiert die Frösche, schüttelt und dreht sich, singt, hebt den Kopf, brüllt, hält irre Reden, darunter jedoch manch wahres, satirisches Wort, fährt bald auf den Vater los, bald auf einen Bürger, bald auf den Mönch, der sich vergebens um ihn bemüht. Durcheinander herrscht auf der Bühne und tolle Lustigkeit im Saal.

Rikece Aurri

(indem er gemeinsam mit Adan de le Hale eine Laube erleuchtet und ausschmückt, den Tisch in der Laube deckt, Speisen und Getränke anrichtet):[1])

Vers 557. Oho! Wozu der ewige Lärm?
Gibt's Närrinnen heut' nur und Narren?
Herr Mönch, Ihr tut uns den Gefallen

[1]) Die Bühnenanweisungen sind vom Übersetzer. Wir haben der Übersetzung Rambeaus Textausgabe (siehe oben S. 39) zugrunde gelegt und bitten den Leser, die Verse 557—874 in der Rambeauschen Ausgabe nachlesen zu wollen.

Den heiligen Schrein da fortzuschaffen.
Ich weiß, wärt Ihr, Herr Mönch, nicht hier,
Wir hätten längst in dieser Laube
Ein großes Feenwunderspiel:
Fee Morgue mit ihrem Frau'ngeleit
Die säße jetzt schon hier zu Tische.
S' ist ja guter, alter Brauch,
Daß sie heute Nacht erscheinen.

Der Mönch:

Mein lieber Herr, nur keinen Ärger!
Wenn dem so ist, geh' ich sofort.
(geht nach dem Hintergrund.)
An Gaben geht heut nichts mehr ein — —
(Er tritt im Hintergrund in eine Laube, stellt den Schrein ab und setzt sich daneben.)
Doch von hier drinnen, darf ich, Alter,
Das große Wunder mir wohl anseh'n.
Ich werd's nicht zu ergründen suchen.
(Während des Folgenden schläft der Mönch allmählich ein.)

Rikece (Aurri) (zum Publikum):

So, mäuschenstill jetzt, allesamt.
Ich denke, sie kann nicht mehr säumen.
Denn sicher ist's, daß sie zur Stund'
Zu uns her unterwegs schon sind.

Guillos:

Ich[1]) höre schon — irr' ich mich nicht,
Die Hellekinleut', die vorwärts kommen,
Und viele Glöcklein hör' ich klingen.
Ich glaube gar, sie sind schon da.
(Man hört oder sieht die Herlekinleute hinten vorüberziehen.)

[1]) J'oi le maisnie Hielekin
Mien ensiant, qui vient devant
Et mainte clokete sonnant
Si crois bien qu'ils sont chi pres.

Diese Schilderung der Herlekinleute entspricht genau der, die Adans Landsmann und Zeitgenosse Jacquemar Gielée von den Herlekinleuten entwirft, und die wir oben (S. 35, Anm. 3) bereits in der Übersetzung gelesen haben:

A sa siele et a ses lorains
ot cinc cent cloketes au mains
qui demenoient tel tintin
Con li maisnie hierlekin.
(Roman du Renart ed. Méon 1826, IV, v. 531).

Die süße Dame (Dame douce).[1])
Die Feen kommen also nach?

Guillos:
So Gott mir helf', ich glaube, ja.

Fröschlein (Rainelet) (zu Adan):
O weh! Hier wird's gefährlich, Herr!
Ich wollt', ich wäre jetzt zu Haus.

Adan:
Schweig still, zur Angst ist gar kein Grund:
Es sind geschmückte, schöne Damen.

Fröschlein:
Bei Gott, es sind doch eben Feen!
Ich geh .... (ab).

Adan:
So bleib doch sitzen, Kerlchen.

Narrenbeißer (Croquesots) (zum Publikum):
Steht sie mir gut, die Struwelfratze? —
Halt! Ist niemand anders hier?
Ich glaube gar, ich bin betrogen,
Daß ich zu langsam hergeflogen —
Ob sie denn gar nicht hier gewesen? —
(Zur „süßen Dame":)
Sagt mir, alte Aufgeschminkte,
Ist die Fee Morgue nicht hier gewesen,
Noch ihr Geleite hier erschienen?

Die süße Dame:
In Wahrheit: nein, ich sah sie nicht.
Sollen sie denn hierher kommen?

Narrenbeißer:
Ja, und in aller Ruhe essen.
Man hat mir zu versteh'n gegeben,
Daß ich sie hier erwarten sollte.

Rikece (zu Narrenbeißer):
Bartmännlein, sag mir, wem gehörst du?

Narrenbeißer:
Wer? Ich?

Rikece:
Jawohl.

[1]) Eine Prostituierte.

Narrenbeißer:

Dem König Hellekin,
Der mich als Boten hierher sandte
An Morgue, die hohe, kluge Frau,
Die Herzgeliebte meines Herrn.
Ich will sie hier herum erwarten;
Die Feen wiesen mich hierher.

Rikece (auf eine Gartenbank zeigend):

So setzt Euch doch, Herr „Lauf die Lande".

Narrenbeißer (setzt sich):

Sehr gern, bis sie erscheinen werden.

(Es erscheinen 3 Feen: Morgue, Arsile Maglore.)

Narrenbeißer (auffahrend und auf die Feen weisend):

Da sind sie ja!

Rikiers (Rikece):

Wahrhaftig, ja!
Bei Gott, jetzt heißt es Mund gehalten!

(Rikece, Adan und die übrigen Bürger ziehen sich still zurück.)

Morgue

(auf Narrenbeißer zugehend, der sich wiederholt verneigt):

Sei mir willkommen, Narrenbeißer.
Was macht denn dein Herr Hellekin?

Narrenbeißer (sich verneigend):

Ist Euer feiner Freund, o Frau,
Und grüßt! Verließ ihn gestern erst.

Morgue:

Gott segne Euch und ihn!

Narrenbeißer:

Beauftragt bin ich, hohe Frau,
Von ihm Euch Botschaft zu vermelden.
Ihr könnt sie hören, wann Ihr wollt.

Morgue (auf die Gartenbänke zeigend):

Setz' dich ein wenig, Narrenbeißer,
Nachher werd' ich dich wieder rufen.

(Narrenbeißer setzt sich auf eine Bank in der Nähe der Laube und lauscht der Unterhaltung der Feen.)

Morgue

(zu ihren beiden Begleiterinnen, indem sie langsam alle drei an den gedeckten Tisch in der erleuchteten und geschmückten Laube herantreten):

So geht, Maglore, denn voran,
Und Ihr, Arsile, tretet hinter sie,
Und neben Euch, an dieser Ecke,
Werd' ich selbst sitzen.

(Die Feen nehmen am Tische Platz — Morgue und Maglore sitzen an je einer Ecke — und beginnen zu speisen.)

Maglore:

Sieh' mal, gerade an der Ecke,
Wo ich sitze, fehlt ein Messer.

Morgue:

Ich weiß, daß ich ein schönes habe.

Arsile:

Ich ebenso.

Maglore:

Was soll das heißen?
Daß hier eins fehlt? Verdien' ich's nicht?
Bei Gott, mich wertete gering,
Der hier gedeckt und überseh'n hat,
Daß mir allein das Messer fehlt.

Morgue:

Frau Maglore, laßt's Euch nicht verdrießen,
Denn wir hier drüben haben zwei.

Maglore:

Mein Ärger ist nur um so größer:
Für Euch gibt's zwei, für mich gibt's keines.

Arsile:

Beruhigt Euch, Freundin, man vergaß es;
Vergeßlichkeit kommt öfter vor. —

Morgue (zu Arsile):

Feine, süße Freundin, sieh' mal,
Wie's hier rein und schön und hell ist!

Arsile:

Wir müßten den, der sich bemüht,
Uns solchen Aufenthalt zu schaffen,
Schön belohnen.

Morgue:

Ja, bei Gott!
Doch wir wissen nicht, wer's ist.

Narrenbeißer

(der aufmerksam zugehört, springt auf und eilt vor die Laube. — Sich verneigend):

Hohe Frau, noch eh's so weit war,
Kam ich, grade als gedeckt
Und als hergerichtet wurde.
Und es machten sich verdient d'rum
Ein paar Kleriker. Die Leute
Nannten einen Rikece Aurri;
Adam, Sohn des Meisters Heinrich,
Hieß der andre, mit dem Mantel.

(Er eilt an seine Bank zurück und setzt sich.)

Arsile:

Das muß ihnen Segen bringen.
Gebe jede ihr Geschenk.

(Zu Morgue):

Hohe Frau, was gebt Ihr Rikece?
Beginnt!

Morgue:

Ich geb' ihm feine Gabe:
Ich will, sein Geldschatz soll sich füllen.
Für den andern will ich, daß er
So verliebt sei, wie in keinem
Lande je sich einer findet.

Arsile:

Ferner will ich, er soll schön sein
Und soll gute Lieder dichten.

Morgue:

Dem andern fehlt noch eine Gabe.
Beginnt!

Arsile:

Ich künde, hohe Frau,
Daß sein ganzes Warenlager
Blühe, wachse und gedeihe. —

Morgue (zu Maglore, die in zornigem Schweigen verharrt):

Dame, wehrt Euch doch des Zornes!
Bringt sie nicht um ihren Lohn!

Maglore:

Ich beschere ihnen nichts.
Gab's für mich bei Tisch kein Messer,
Gibt's für sie jetzt kein Geschenk!
Elend sei, wer sie belohnt.

Morgue:

Nie und nimmer dürft Ihr
Ihnen etwas vorenthalten.

Maglore:

Schöne Dame, darf ich bitten,
Mir die Spende zu erlassen?

Morgue:

Dame, wenn Ihr je uns liebtet,
Müßt ein Angebind' Ihr geben.

Maglore:

So sag' ich: Riquiers sei ein Kahlkopf,
Mit einer Riesenglatze vorn.
Der andre, der sich rühmen geht,
Er werde in Paris studieren,
Der soll in Arras so verkommen,
In dem bekannten Freundeskreis,
Und in der zärtlichen Umarmung
Der sanften Frau sich so vergessen,
Daß sein Wissen er verliere.
Daß er alle Bildung hasse
Und den Reiseplan bereue.

Arsile:

O weh! Was habt Ihr da gesagt!
In Gottes Namen, nehmt's zurück!

Maglore:

Die Seele, die im Körper ruht,
Bezeugt: es bleibe, wie ich sagte.

Morgue (zu Maglore):

O Dame, jetzt bedrückt mich's schwer,
Bereu' es tief — und kann's nicht ändern —,
Das Kleinste heute je von Euch
Verlangt zu haben. Bei meinen Händen!
Die beiden durften eine schöne
Gabe doch von Euch erwarten!

Maglore:

Nein, sie sollen teuer zahlen
Das Messer, das sie mir vergaßen!

Morgue:
Narrenbeißer?

Narrenbeißer (aufspringend):
Hohe Frau!

Morgue:
Hast du Brief von deinem Herrn mir
Oder Botschaft zu bestellen,
So komm' nach vorn!

Narrenbeißer (in die Laube eilend):
Vergelt's Euch Gott!
(Übergibt eiligst ein Schreiben.)
Hier! Ich hatt's nicht wenig eilig!

Morgue (überfliegt das Schreiben):
Meiner Treu', verlorene Mühe!
Er begehrt mich da in Liebe,
Doch mein Herz hat sich gewendet:
Meld', sein Werben lohnt sich schlecht.

Narrenbeißer (mit einer Bewegung des Schreckens):
O weh! Ich wag's nicht, edle Frau!
Sonst stürzt er mich ins Meer hinunter. —
Indessen, hohe Frau, Ihr könnt
Nie einen Trefflicheren lieben.

Morgue:
Ich kann es wohl!

Narrenbeißer:
Wen denn, Madame?

Morgue:
Einen Jüngling dieser Stadt,
Trefflicher als hunderttausend —
Oder unser Zauber trügt.

Narrenbeißer (neugierig):
Wer ist's denn?

Morgue:
Robert Soumeillon,[1])
Im Fecht- und Reitspiel wohl erfahren,
Mein Ritter in der Tafelrunde,
Streitet landauf, landab für mich.
Wo ist je ein Held so mutig

[1]) Das ist der neue Vorsitzende (Prince) der „Literarischen Gesellschaft". Siehe oben S. 39.

Und so vielgewandt wie er?
Blieb er Erster oder Letzter
Beim Turnier in Montdidier?
Jeder weiß es, und er selbst fühlt's
Heut an Schultern, Brust und Arm noch.

Narrenbeißer:

Ist's nicht einer, der ein grünes
Gewand mit Rosa-Streifen trägt?

Morgue:

Das stimmt genau.

Narrenbeißer:

Ich wußt' es wohl.
Mein Herr ist auf ihn eifersüchtig:
Neulich bei dem Lanzenstechen
Unsrer Stadt, dort auf dem Markte,
Prahlte er von Euch und sich.
Doch wie er den Ersten anrennt,
Duckt mein Herr sich in den Staub:
Bringt des Junkers Roß zum Steigen
Und den Junker selbst zu Fall —
Eh' der auf den Gegner stieß.

Morgue:

Meiner Treu, genug des Hasses!
Er scheint mir drum nicht minder trefflich,
Ruhig und wortkarg und verschwiegen
Und des besten Rufes wert!
Tief berührt mich seine Art.
Ich werd' ihn lieben, wie ich es kann.

Arsile:

Ihr habt kein Herz mehr, edle Dame,
Wenn Ihr an solchen Menschen denkt.
Zwischen Lys und Somme gibt's
Wahrlich keinen falschern Gecken.
Steigt wie der Hahn stolz auf den Haufen,
Sobald er irgendwo verweilt.

Morgue:

Steht's so?

Arsile:

So steht's.

Morgue:

Durch Gottes Hand

Werde Heilung mir und Segen!
Ich scheine mir jetzt gar verächtlich:
Gemeiner Prahlhans! In Gedanken
An ihn verließ den andern ich.
Des Feenreiches größten Fürsten!

Arsile:

So seid Ihr endlich wohl beraten,
Wenn's jetzt Euch, holde Frau, gereut.

Morgue (zu Narrenbeißer):

Narrenbeißer!

Narrenbeißer (sich verneigend):

Hohe Frau!

Morgue:

Grüß' mir freundlichst deinen Herrn!

Narrenbeißer (sich verneigend):

Gnädige Frau, ich dank' es Euch
Für meinen hohen Herrn, den König!
(mit einer behenden und erstaunten Bewegung auf ein Gemälde hinzeigend, das plötzlich hinter der Laube, im Hintergrund auftaucht, und auf dem Fortuna mit dem Glücksrad dargestellt ist; laut rufend):
Edle Frau! Was seh' ich da!
Auf jenem Rade! Sind das Menschen?

Morgue:

Nein, es sind gemalte Menschen,
Und der Trägerin des Rades
Ist jede von uns untertan.
Seit der ersten Lebensstunde
Ist sie taub und blind und stumm.

Narrenbeißer:

Wie heißt sie denn?

Morgue:

Fortuna heißt sie.
Allen Dingen wohnt sie inne,
Jeden hält sie in der Hand,
Macht heut' ihn arm und morgen reich,
Und wen sie hoch bringt, weiß sie nicht.
Darum darf ihr keiner trauen,
Wie hoch er auch im Rang gestiegen.

Denn das Rad braucht nur zu wanken:
Und er muß hinab mit ihm.

Narrenbeißer
(zu Morgue, indem er auf das obere Ende des Gemäldes zeigt):
Hohe Frau, wer sind die Beiden
Da obenan, gewaltig stolz?

Morgue:
Man darf nicht immer alles sagen.
Drum spar' ich mir die Auskunft jetzt.

Maglore (zu Narrenbeißer):
Narrenbeißer, ich will sprechen!
Weil ich arg verärgert bin,
Werd' ich heute niemand schonen
Und werd' nichts als Schande reden:
Partei des Grafen[1]) sind die Beiden
Da obenan und Herren der Stadt.
Fortuna brachte sie zu Ehren:
Sie können jetzt wie Könige hausen.

Narrenbeißer:
Wer sind sie?

Maglore:
S' ist Herr Ermenfroi
Crespin[1]) und Jaquemon Louchard.[1])

Narrenbeißer:
Ich kenn' sie wohl, 's sind arge Knicker.

Morgue:
Jedenfalls sind sie die Herren jetzt. —
Ihre Kinder, wohl gedeihend,
Möchten gern die Herrschaft erben.

Narrenbeißer:
Die Kinder?

Morgue:
Sieh', da sind schon zwei
Dem Vater folgend Schritt um Schritt;
Doch fremd ist mir, der dort sich duckt. —

[1]) Des jungen, unmündigen Grafen Robert II. von Artois, der ein gefügiges Werkzeug in den Händen der beiden in Stadt und Grafschaft allmächtigen Finanziers Ermenfroi Crespin und Jaquemon Louchard ist. Vergl. Vers 794 ff.

Narrenbeißer (auf das Gemälde zeigend):
Und jener andere, der da umschlägt,
Hat der schon in den Staub gebissen?

Morgue:
Nein, 's ist Thomas Debouriane,
Der einst auch zum Grafen hielt.
Jetzt rollt ihn Fortuna nieder,
Dreht kopfüber ihn nach unten.
Doch man hat ihn ohne Grund
Angefallen und geschädigt
Und man wollt' am Ende gar
Ihn um's eigene Haus noch bringen. —
— — — — — — — — — —

Narrenbeißer:
Hohe Frau, es drängt mich doch,
Ich sehne mich nach meinem Herrn jetzt.

Morgue:
Narrenbeißer! Lustig sein,
Sag' ihm, und gut essen soll er!
Denn ich bleib' ihm Liebesfreundin
Alle Tage meines Lebens.

Narrenbeißer (sich schnell verneigend):
Hohe Frau, darauf hin geh' ich.
(setzt sich in Positur zum Fortfliegen.)

Morgue (auf ihn einredend):
Ja, nur frischweg dies bestellt!
(ihn zurückhaltend)
Hier! noch ein Geschenk an ihn!
Halt! erst einen Schluck noch, Alter!
(gibt ihm zu trinken)

Narrenbeißer
(trinkt; dann, indem er Flugbewegungen markiert und sich vielfach verneigt):
Steht sie mir gut, die Struwelfratze?
(ab)

Arsile:[1])
Schöne Damen, darf ich bitten?
Es will mir scheinen, daß es Zeit wär',
Fortzugehn, bevor es dämmert.
Säumen wir nicht länger hier:

[1]) Vergl. hierzu: Guy, op. cit. p. 353, Anm. 6 und p. 356, Anm. 1.

Der Tag darf uns nicht feiern sehen
An Stätten menschlichen Verkehrs.
Gehn wir eiligst auf die Wiese.
Ich weiß, daß man uns dort erwartet.

Maglore:

So gehen wir denn gleich dorthin!
Die alten Frauen dieser Stadt
Erwarten uns.

(Die „süße Dame" erscheint.)

Morgue (auf die „süße Dame" weisend):

Die hier auch?

Maglore:

Seht, die süße Dame holt uns!

Die süße Dame:

Was gibt's denn hier noch, schöne Damen?
Jammerschad' und Jammerschande,
Daß so lange Ihr verweilt habt!
Ich hab' ausgelugt die Nacht durch,
Und auch meine Tochter lauert
Die ganze Nacht am Wiesenkreuzweg;
Da haben wir auf Euch gewartet
Und Straßen auf und ab gespäht.
(Zu lang' habt Ihr uns warten lassen.)

Morgue:

Warum denn, Süße?

Die süße Dame:

Beschämt hat einer
In Wort und Tat mich vor dem Volk.
Der soll meine Liebe kennen!
Womöglich kommt er auf die Bahre,
Oder er wird umgedreht
An den Füßen, oder Händen.
Wird bald hergerichtet sein![1])

— — — — — — — — — — —

Maglore:

Laßt uns eilen, Euch zu helfen
Holet Agnes, Eure Tochter,
Und ein Weib, das in der Stadt wohnt,
Und das nichts von Mitleid weiß.

[1]) Die nächsten 3 Verse bleiben besser fort. Sie sind auch unwesentlich.

Morgue:
Frau Walter Mulet!

Die süße Dame:
Ja, die paßt.
So zieht voran, ich geh' sie holen.

Die Feen (singen):[1]
„Dahin geht die Lieblichkeit,
874. Dahin, wo ich hingeh'."
(ab.)

Die Feen sind verschwunden. — Der Mönch in der Laube dahinten, der während des Feenzaubers eingeschlafen ist, wird allmählich wach. Es geht gegen Morgen. Hane, der Kurzwarenhändler, der, wie viele andere, bis in den Morgen hinein feiert, erscheint und verabredet mit dem Mönch, beim Wirt Raoulet gemeinsam einen Hering zu essen. Sie gehen ins Wirtshaus. Dort haben sich auch schon viele andere Teilnehmer des Maifestes eingefunden. Und nun findet der Morgendämmerschoppen statt. Der Mönch schläft wieder ein. Als er aufwacht, reden ihm die lustigen Kumpane vor, man habe gespielt, Hane habe für den Mönch gewürfelt und verloren: der Mönch muß die Zeche bezahlen. Aber er hat kein Geld und wird gezwungen, den Reliquienschrein zu versetzen. Der Wirt nimmt den Reliquienschrein und imitiert die Tätigkeit des Mönchs vom Vorabend. Alles lacht und singt. Da stürzt der Narr herein! Er kommt direkt aus einem Daunenhaufen, man sieht's ihm an!

Bald fällt er über den Tisch her: schnell rettet jeder Bürger, was ihm zunächst steht. In all' den Wirrwarr hinein läutet es: Taggeläute der St. Nikolaskapelle. Die Bürger brechen auf, zur Kirche. Der Mönch findet schließlich noch etwas Geld und löst seinen Schrein wieder ein. Kinder kommen und stehen neugierig um den Mönch herum; aber sie geben ihm nichts. Da geht auch der Mönch seiner Wege.

Das Stück ist zu Ende. Überlassen wir die Kritik des Festspiels der literarischen Gesellschaft zu Arras und denken wir an unsere Herlekinleute.

Soviel ist sicher: im XIII. Jahrhundert kennt sie jedes Kind im Lande „zwischen Lys und Somme" (Vers 750). Man braucht nur zu sagen „die[2] Herlekinleute" (V. 579), und jeder versteht. Wie in der Isle de France[3] und in Flandern,[4]

[1] Einzige Bühnenanweisung des Manuskripts.

[2] Der bestimmte Artikel ist hier zu beachten. Vergl. Gröber „Grundriß der roman. Philologie" 1886, I, p. 216 oben.

[3] Siehe Huon de Méry, oben S. 35.

[4] Siehe Jacquemar Gielé oben S. 41, Anm. 1 und S. 35, Anm. 3.

ist auch im Artois das Klingen vieler Glöckchen charakteristisch für sie (V. 580). Und wie in den andern Gegenden, erscheinen sie auch in Arras bei Nacht.[1]) Welche Empfindungen aber erwecken die Herlekinleute des Adan de le Hale im Publikum?

Sie bilden die Vorhut der Feen (V. 574—583), der Herr der Herlekinleute ist „der größte Fürst des Feenreiches" (V. 759), sein Abgesandter (V. 603—605) ist fast während der ganzen Feenszene anwesend und spricht mit den Feen — kurz, man kann das Wesen dieser Herlekinleute erst feststellen, wenn man sich über das Wesen der Fee Morgue und ihres Geleites klar geworden ist. Wer beseelt die drei Feen Morgue, Arsile und Maglore im „Spiel unter dem Laubdach"? Die Volkstradition, oder die Dichterphantasie, oder beide? Der Gegenstand des Stückes — das nächtliche Maifest — gestattet der Dichterphantasie in den Rollen der Feen fast gar keinen Spielraum. Denn Erscheinen und Wirken der Feen während der ersten Maiennacht hat der Volksglaube von alters her geregelt (V. 561—568, 582, 583, 842—856).

Die große Originalität des Dichters bestand darin, als erster den alten Mythos von der Glück und Unglück vorausbestimmenden Macht der Feen dramatisch verwertet und die Feen unter strenger Wahrung aller traditionellen Züge[2]) — sogar die schönen Hände der Fee Morgue[3]) sind nicht vergessen (V. 699) — auf die Bühne gebracht zu haben.

Was ist also, kurz, das Wesen der Fee Morgue und ihrer Begleiterinnen? Morgue ist — trotz ihres traditionellen Wankelmuts in Herzenssachen (V. 708—765)[4]) — eine gute Fee (V. 642, 660—663). Sie und ihr Geleite sind gute Freunde der Bürger von Arras. Die Bewohner der Stadt erwarten sie

---

[1]) Vergl. jedoch Gautier Map, im Anhang No. II.

[2]) Vergl. Leroux de Lincy „Le livre des légendes", 1836, p. 257 f. Ferner: „Brun de la Montagne" (Société des anciens textes, 1875), besonders Préface p. XI ff.; Schröder „Glaube und Aberglaube in der altfranzösischen Poesie", 1886, p. 89 und namentlich Guy „Essay sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de le Hale", 1898, chap. V, pp. 376 ff., besonders pp. 381, 387, 389, 390, 393.

[3]) Paulin Paris „Les romans de la Table ronde" 1868–77, II, 269/70.

[4]) Paulin Paris, op. cit. II, 270.

alljährlich in der Nacht des ersten Mai,[1]) und zwar an zwei verschiedenen Stellen der Maiwiese: am abgelegenen Wiesenkreuzweg (V. 836—855) harren die Frauen, besonders die alten (V. 844/45), denen die Feen helfen (V. 867), und um ein Laubdach sind die Bürger bis unmittelbar vor dem Erscheinen der Feen, um Mitternacht, versammelt (V. 557—612). Dort unter dem Laubdach bereitet man den Feen ein feierliches Mahl.[2]) Man wird stets von den Feen belohnt, wenn sie mit dem Mahl zufrieden sind (V. 644—646). Allerdings finden wir hier unter den Feen, wie wir das ja aus allen Märchen kennen, eine Fee — bei Adan heißt sie Maglore —, die den Menschen weniger günstig ist als die andern (V. 670—675, 694, 702). Der eine oder andere unter den Bürgern, besonders wenn er „Fröschlein" heißt, mag wohl auch beim Herannahen der geheimnisvollen Feen etwas unruhig werden (V. 584/85, 588/89). Aber trotz alledem ist der Gesamteindruck dieser „geschmückten, schönen Damen" (V. 587), die singend verschwinden (V. 873/74), ein durchaus angenehmer.

Das also ist das Milieu der Herlekinleute bei Adan de le Hale. Es beweist uns, daß die Herlekinleute keine allzugroße Furcht einflößen, während sie im Hintergrund — sichtbar[3]) oder unsichtbar, aber jedenfalls hörbar (V. 578—581) — über die Bühne ziehen. Hervorzuheben ist noch, daß die Herlekinleute ohne ihren König Hellekin dahinfliegen — im Gegensatz zu den Herlekinleuten der früheren Autoren, insbesondere des Ordericus Vitalis.[4]) Denn der „König Hellekin" (V. 604), den wir, nebenbei bemerkt, hier, d. h. also bei Adan de le Hale, überhaupt zum erstenmal mit Namensnennung geschildert finden, der „Herr Hellekin" (V. 615), „der größte Fürst des Feenreiches" (V. 759), läßt sich durch seinen Abgesandten vertreten, während er selbst zu Hause bleibt, in einer Entfernung von Arras, die der fliegende Bote trotz aller Eile (V. 593, 707) kaum in 24 Stunden (V. 617) zurückzulegen

[1]) Bahlsen, op. cit. p. 39—40; Gaston Paris „Histoire de la littérature française au moyen âge", 1890. p. 190, und Guy op. cit. p. 337.

[2]) Vers 564—67, 599—600, 644—654.

[3]) Bahlsen, op. cit. p. 83.

[4]) p. 25—27.

vermag. Dieser Feenkönig Hellekin ist allerdings ein gefürchteter Herr, der im Zorn fähig ist, sogar treue Diener ins Meer zu stürzen (V. 713). Aber auch sonst scheint ihm nichts Menschliches fremd zu sein. Denn er ist verliebt, allerdings in die schöne Fee Morgue (V. 758/59),[1]) schreibt Liebesbriefe (V. 705—711), spielt seinen menschlichen Rivalen schlechte Streiche, die die Welt auf deren Kosten belacht (V. 733 ff.), und scheint eine reichhaltige Tafel zu lieben (V. 827 ff.).

Diese Züge sind für das mittelalterliche Publikum komisch. Wenn Adan de le Hale, der in der Feenszene streng der Tradition folgt, diese Züge besonders hervorhebt, so müssen sie zum Wesen des Königs Hellekin gehören. Und damit treten — wir sind bereits darauf vorbereitet[2]) — zum erstenmal in unserer Untersuchung die Begriffe „komisch“ und „Herlekins“ in Verbindung. Aber um die Herlekins komisch nennen zu können, dürfen wir uns nicht an die schwachumrissene Gestalt des Königs Hellekin halten. Aus der Mitte der Herlekins müssen wir den ersten besten Herlekin herausgreifen und prüfen, ob er komisch ist. Adan de le Hale erleichtert uns diese Prüfung sehr. Denn er läßt gleich nach der Ankunft der Herlekins noch einen einzelnen Herlekin auf der Bühne erscheinen und in die Handlung eingreifen.

Das ist für uns etwas ganz Neues:

Bis jetzt haben wir die Herlekins nur als eine Masse von unzertrennlichen Geistern und nur in der Luft gesehen. Kein Herlekin erscheint außerhalb des von dem Gesamtgeisterzug eingeschlagenen Weges, kein Herlekin darf in verzögertem Fluge länger ein und denselben Punkt umschweben, als die Gesamtheit der Luftgeister noch in Sicht oder in der Nähe ist.[3]) Kein Herlekin erscheint anders als von Nebel[4]) oder Feuer[5]) umflossen.

[1]) Gerade diese Tatsache beweist, daß die alte Bedeutung der Herlekinleute als „wildes Heer“ bei aller Abmilderung noch fühlbar ist. Vergl. Golther „Handbuch der germanischen Mythologie“, 1895, p. 287 und H. E. Meyer „Germanische Mythologie“, 1891, p. 247 ff.

[2]) Oben S. 37.

[3]) Oben S. 25 f. und S. 28 f. und Anhang No. 1.

[4]) Oben S. 27.

[5]) Oben S. 25 ff., 32 f.

Bei Adan de le Hale erscheint zwar auch die Gesamtheit der die Lüfte durchquerenden Dämonen. Aber ein Herlekin verläßt die Masse der mit ihm ziehenden Herlekins und ihre Bahn, kommt auf die Erde — und zwar zu bestimmter Zeit und an einen bestimmten Platz —, ist keine Nebel- oder Feuergestalt, sondern steht fest auf dem Erdboden, fast wie ein Mensch, setzt sich fast wie ein Mensch,[1]) bleibt und verkehrt mit Menschen zusammen, so lange es ihnen beliebt, und tut ihnen kein Leids. Wie hätte sich der Priester Gauchelin des Ordericus Vitalis[2]) gefreut, wenn schon zu seiner Zeit die Herlekins, anstatt sich als gepeinigte Seelen Verstorbener in nächtlicher Stunde mit unheimlichen Enthüllungen und Aufträgen an die Menschen heranzudrängen[3]) oder sie anzufallen und in die Luft mitzunehmen, sich als harmlose Luftdämonen mit den Menschen unterhalten hätten! Wie ist das anders geworden!

Ein Herlekin schießt aus der Luft herab, gibt auf der Bühne eine lange Vorstellung und fliegt wieder weiter. Aber das ist noch nicht alles. Unser Herlekin, obgleich ein Dämon wie seine gespenstigen Genossen, ist nicht nur harmlos, sondern hält alle Menschen, die sich vor ihm fürchten, für Narren. Und des zum Zeichen nennt er sich Narrenbeißer. Dieser Name zeigt, wie sich der Genius der Nordfranzosen im XIII. Jahrhundert bereits die Geister des wilden Heeres assimiliert hat. Die Zeiten, da der Herlekin nur büßende Seele war, sind vorüber. Der Herlekin ist im XIII. Jahrhundert schon komischer Dämon und als solcher bereits Gegenstand mimischer Darstellung.

Aber wie sieht nun der Luftgeist, der Herlekin Narrenbeißer, aus?

Er tritt mit den Worten auf:[4]) „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“ (Me sied-il bien, li hurepiaus?)[5])

[1]) S. 43 (Vers 610/11).

[2]) S. 24—29.

[3]) Vergl. Anm. 2 und Anhang No. III.

[4]) Oben S. 42, Vers 590.

[5]) Das Stammwort hure wird, wie die von Du Cange, La Curne, Littré, Godefroy, Darmesteter-Hatzfeldt und der Académie Française in den Wörter-

Mit denselben Worten verschwindet er.[1])

Beide Male antwortet ihm niemand. Narrenbeißer hat sich also nicht an einen seiner Partner auf der Bühne gewandt: die Frage gilt dem Publikum. Der Dämon hat sich grüßend vor dem Publikum zu verneigen, beim Auftreten und Verschwinden, und hat die Zuschauer zu fragen: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze (li hurepiaus)?“ Daraus und aus der Bedeutung des Wortes hurepiaus ergibt sich: Narrenbeißers Haar, das durch ganz außergewöhnliche Dichtigkeit auffällt, ist lang, borstig und struppig, und zwar nicht nur das Haupthaar, sondern auch das Barthaar. Der Bart dieses die Lüfte durchschießenden Herlekin muß einen großen Teil des Gesichts verdeckt haben, so daß der struppige Struwelkopf wie ein einziger großer Bart aussah. So erklärt es sich, daß Narrenbeißer beim ersten Anblick den Eindruck eines „Bartmännleins“ (barbustin)[2]) macht. Als schön haben die Zeitgenossen das Gesicht des Dämon Narrenbeißer ebensowenig empfunden wie das der Herlekinleute überhaupt. Die Bezeichnung hurepiaus = Struwelfratze ist deutlich: dieser Wortstamm hure wird ja im Mittelalter mit Vorliebe für Bestien- und Teufelsgesichter angewandt, und er kommt in der Form „Huré“ (der Struwelfratzige) auch als Teufelsname vor.[3]) Wir Modernen können

büchern unter hure bezw. huré und hurepé vorgenommenen Zusammenstellungen ergeben, auf die Kopfform dreier Arten von Wesen angewandt: I) von Menschen, II) von Bestien, III) von Teufeln. In allen drei Fällen versteht man unter hure ein abstoßend-häßliches, verzerrtes Gesicht (vergl. faire la hure, Grimassen schneiden), das von dichtem, aus borstigem Haupt- und Barthaar bestehendem Haargestrüpp lückenlos überwuchert ist.

[1]) Oben S. 51, Vers 835.

[2]) Oben S. 42. Es ist eine ganz geläufige Volksvorstellung des franz. Mittelalters, daß mit einer Struwelfratze (hurepel, tête hurée) ein langer Stachelbart verbunden ist. Siehe oben S. 57, Anm. 5 und vergl. a) Hurées ont les testes et barbes et grenons (Li Roum. d'Alix f°. 53b, Michelant 1846, zitiert bei La Curne (Dict.) unter huré = hérissé), b) Et fu moult hurepés et ot moult longue barbe (angeblich Du Cange III, 699b, zitiert bei La Curne unter hurepé).

[3]) Huré heißt im Misterium „Le Roi Avenir“ ein Teufel, wie aus dem Personenverzeichnis des Stückes hervorgeht: Lucifer; Sathan; Astarot; Belzebut; Noiron, Huré, diable. Siehe Bibl. Nat. fonds français 1042 „S'ensuit le mistère du roy Advenir“ etc. Vergl. Petit de Julleville „Les Mystères“ 1880, II, p. 474/75.

uns also den Kopf des Herlekin Narrenbeißer gar nicht abstoßend genug vorstellen und müssen unsere Kenntnis von den mittelalterlichen Teufelsgrimassen zu Hilfe nehmen.[1]) Jedoch ist unserer Phantasie noch ein Anhaltspunkt gegeben: unser Herlekin heißt Narrenbeißer, Croquesots. Wenn der Franzose „croquer" denkt, so hört er das Knackgeräusch der aufeinanderklappenden Zahnreihen — den kleinen Kindern macht es Spaß, dieses Knacken der eigenen jungen Zähne zu erzeugen. Und wenn die französischen Kinder von einem Kobold „croquemitaine" hören, so sehen sie einen Riesenmund sich öffnen, Riesenzähne sich bewegen, und vernehmen ein bedrohliches Knacken. Der croque-mitaine — wie der Nußknacker der deutschen Kinderwelt — ist eine Schreckgestalt für Kinder, der croque-sots ist das Schreckgespenst der Narren. Wie der croque-mitaine muß auch der croque-sots sich durch lange Zähne und einen breiten Mund ausgezeichnet haben.

Nun ist das Porträt des Herlekin Narrenbeißer (Croquesots) vollständig: das Haupt borstig-verstruwelt, die wirren Massen des Kopf- und Barthaars ineinander übergehend, Stirn, Wangen und Kinn, die mit dem riesigen Mund und den hervorstehenden Zähnen das denkbar verzerrteste Gesicht bilden, ganz von Haargestrüpp überwuchert, kurz — eine Teufelsgrimasse.

Der Kopf dieses Herlekin ist also der eines Teufels.

Der Dichter will ihn aber, wie gesagt, als lustigen Teufel aufgefaßt wissen. Daher die komische Frage:[2]) „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?" Daher der Name Narrenbeißer (croque-sots) und die Form der Zusammensetzung mit „croque-". Alle mit „croque-" zusammengesetzten Wörter sind Kinder des Humors.[3]) Nicht minder harmlos und lustig wie der Name ist das Amt Narrenbeißers: der Nachrichtendienst zwischen Hellekin

[1]) Ausführliches unten im III. Kapitel.

[2]) p. 57 f.

[3]) Vergl. die Bildungen a) croquepois (= fou) im Jeu de la Feuillée ed. cit. Vers 1087 und hierzu M. Sepet „Observations sur le Jeu de la Feuillée" in den Etudes romanes déd. à G. Paris, 1880, p. 80, b) croque-lardon; c) croque-mitaine, d) croque-mort, e) croque-note, f) croque-sol.

und Morgue, den beiden fürstlichen Verliebten des Feenreiches.[1])

So ist er vom ersten Augenblick seines Auftretens an, wo er den lustigen Fragegruß ins Publikum wirft, ein Gegenstand heiteren Interesses, und die Bürger, die sich nachher beim Erscheinen der drei Feen lautlos und ehrfurchtsvoll zurückziehen (Vers 613), genieren sich vor dem Herlekin Narrenbeißer im ersten Augenblick gar nicht. Sie reden ihn sofort mit „Du" und mit „Bartmännlein" an (V. 603). Erst als er seine Mission verrät, wird man höflich, betitelt ihn „Herr Lauf-die-Lande" und bietet ihm einen Sitz an (V. 610). Und auch Narrenbeißer macht mit den versammelten Bürgern nicht viel Umstände. Unter dem Jubel des Publikums fährt er gleich auf die „süße Dame" mit den Worten los: „Sag' mir, alte Aufgeschminkte, ist die Fee Morgue nicht hier gewesen?" (V. 595.) Überhaupt befindet sich — und das ist ein weiterer Beweis seines komischen Wesens — der Herlekin Narrenbeißer von seinem Eintrittsgruß an immerfort in Bewegung.

Obgleich die Frage „Bartmännlein, sag' mir, wem gehörst du?" (V. 603) sich nur an Narrenbeißer richten kann, dreht er sich doch noch eigens dem Fragesteller zu mit der ganz überflüssigen Frage „Wer? Ich?" Dann, während er sich legitimiert, zeigt er auf Laube, Wiese und Platz (V. 604 ff.). Hierauf setzt er sich. Kaum hat er Platz genommen, muß er wieder auffahren, da die Feen erscheinen (V. 611). Dann muß er sich wohl vor der Fee Morgue verneigen. Denn den freundlichen Worten der Feenkönigin, der Geliebten des Königs Hellekin, „Sei mir willkommen, Narrenbeißer!" (V. 614) muß doch eine Verbeugung Narrenbeißers vorangehen. Nach wenigen Worten hat Narrenbeißer sich in einiger Entfernung von der Feenlaube niederzusetzen (V. 622), um einige Minuten später während des Feenmahles wieder hervorzueilen und Adan de le

[1]) Oben p. 43, Vers 604—609. Die Analogie mit Oberons und Titanias Liebesboten, dem Kobold Puck in Shakespeares Sommernachtstraum (II, 1), auf die schon Magnin hinwies (Journ. des Savants 1848, p. 556), zeigt, daß die Rolle des lustigen Boten im Elfenreich keine Erfindung Adans de le Hale zu sein braucht, sondern eine Schöpfung der Volksphantasie sein kann. Vergl. oben p. 54, Anm. 2.

Hale und Rikece Auri als Veranstalter der Feenfeier dem Wohlwollen der Feen zu empfehlen (V. 648). Dann eilt er wieder nach hinten, an seinen Platz. Nach der Szene der Gaben von Morgue gerufen, fährt er empor (V. 704) und eilt dann, nach vorn gerufen (V. 706), in die Laube, wo er hastig ein Schreiben übergibt (V. 706, 707). Als daraufhin Morgue ihn mit kalter Absage entlassen will und ihm beim Gedanken an die Wut seines Herrn der Ruf entfährt „O weh, ich wag's nicht, edle Frau, sonst stürzt er mich ins Meer hinunter" (V. 712, 713), wird er wohl auch durch einige Gesten die Heiterkeit des Publikums erregen. Ebenso, als er schildert, wie Robert Soumeillon durch den eifersüchtigen Hellekin vom Pferde abgeworfen wird (V. 732—741), und gleich darauf, als er sich bei Morgue für ihre plötzliche Sinnesänderung bedankt (V. 764, 765). Dann ruft er plötzlich, indem er nach hinten zeigt: „Edle Frau! Was seh' ich da! Auf jenem Rade! Sind das Menschen?" (V. 766). Und nun bezeichnet er bald den, bald jenen unter den Leuten des Glücksrads (V. 781—824). Schon grüßt er zum Abschied (V. 831), da ruft ihm Morgue nach (V. 832). Er muß zurück in die Laube, nimmt rasch ein Geschenk an Hellekin mit (V. 833), will wieder fort (V. 834), da heißt es „Halt! erst einen Schluck noch, Alter!" (V. 834). Rasch getrunken, und dann Abschiedsgruß „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?" (V. 835). Wenn wir nun noch betont haben, daß gerade dieses Hin- und Herschießen des Luftgeistes Narrenbeißer für den lachlustigen Zuschauer die Hauptsache war, ferner, daß die teuflische Beweglichkeit Narrenbeißers durch den Gegensatz zu der vornehmen Ruhe der Feen auf das Publikum doppelt komisch wirkte, ferner, daß auch der zwischen den Feen und Narrenbeißer herrschende Ton erheiternd war, und daß Narrenbeißers kleine Bosheiten (V. 595, 732/41, 782/83, 796, 804) das Publikum ebensosehr erfreuten wie Narrenbeißers Häßlichkeit, so können wir unser Urteil über die Bedeutung des Herlekin Narrenbeißer dahin zusammenfassen:

Der erste komische Herlekin, der uns überliefert ist,[1])

[1]) Man darf nicht vergessen, wie viele Zeugnisse für komische Herlekins aus dem XII. und XIII. Jahrhundert und auch aus späterer Zeit verloren sein können.

ist der Herlekin Narrenbeißer des Adan de le Hale aus dem Jahre 1262.

Dieser Herlekin ist

1. ein Luftdämon,
2. ein komischer Teufel,
3. eine Bühnenfigur.

Charakteristisch für den auf der Bühne als lustiger Teufel verwendeten Luftdämon oder Herlekin Narrenbeißer sind:

a) ein grimassenhaft verzerrtes Gesicht und dessen stachelig-verstruwelte Umrahmung,
b) die Frage „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“
c) Unaufhörliche, verschiedenartige, schnelle Bewegungen des an den Boden nicht gewöhnten Körpers, Bewegungen, die für das mittelalterliche Publikum die Hauptquelle der Komik dieses Luftdämons bilden.

Das „Spiel in der Laube“ hat uns einen komischen Bühnen-Herlekin des XIII. Jahrhunderts überliefert, einen lustigen Teufel. Das „Spiel in der Laube“ eröffnet uns jedoch noch einen tieferen Einblick in das Wesen der Herlekins des XIII. Jahrhunderts. Wir sehen nämlich, wie die Herlekins sich im Geiste des Volkes, und wie sie sich im Geiste der Kirche wiederspiegeln.

Das Volk von Arras ist kirchlich genug gesinnt, um zu glauben, der Zug der Feen mit den Herlekins, die vorausfliegen,[1]) erscheint nicht, so lange die geringsten Abzeichen der Kirche in Sicht sind.[2]) Aber die Reliquien des heiligen Acarius sind kaum verschwunden, da hebt das Glockengebimmel der vorüberziehenden Herlekins an,[3]) und Narrenbeißer erscheint.[4])

Dieser Widerspruch zwischen den alten heidnischen Überlieferungen und dem christlichen Glauben kommt zwar den guten Bürgern von Arras zum Bewußtsein, er beunruhigt sie aber gar nicht. Und warum auch? Versucht doch nicht einmal der Mönch, die Feen oder die Herlekins zu schrecken.

[1]) Vers 581—583.
[2]) Vers 559—565.
[3]) Vers 568—578.
[4]) Vers 590.

Nein, er zieht sich zurück und verhält sich ganz still, um selbst „das große Wunder“ [1]) zu schauen. — — —

Aber die Kirche denkt natürlich von den Herlekins anders! Wie in so manchen anderen Fällen, ist sie weit entfernt, den Herlekins gegenüber die naive Toleranz des Mönches zu zeigen. Wir sehen deshalb auch in der mit dem „Jeu de la Feuillée“ gleichzeitigen kirchlichen Literatur jene streng moralische Auffassung von den Herlekins als bösen Dämonen fortleben, der wir bei Ordericus Vitalis, Pierre de Blois, Gautier Map [2]) begegnet sind, jene strenge, pessimistische Auffassung, die sich unter der systematischen Ausbildung der Teufelstheorie entwickelt.

Die Teufelstheorie geht darauf aus, alle Übel, sogar die kleinsten physischen und psychischen Unbequemlichkeiten des alltäglichen Lebens, auf die Einwirkung des Teufels zurückzuführen. Das gelingt ihr auch vollständig, etwa um die Mitte des XIII. Jahrhunderts.[3]) Es ist also ganz natürlich, daß die Herlekins für die kirchliche Literatur des XIII. und XIV. Jahrhunderts nichts anderes sind als verkappte Teufel: „Von den Herlekinleuten sage ich dir im allgemeinen, es sind Teufel, die in der Weise trabender Reiter dahin ziehen . . .“ [4]) heißt es in der „Darlegung der christlichen Lehre“ aus dem XIV. Jahrhundert. Und im XIII. Jahrhundert erzählt der Dominikaner und Inquisitor Etienne de Bourbon, ein Zeitgenosse Adans de le Hale, in seiner „Abhandlung über die verschiedenen zu Predigten verwertbaren Stoffe“ [5]) das Erlebnis eines Bauern, den die Herlekinteufel nächtlicherweile auf dem Feld an einem glänzenden Fest teilnehmen ließen, bei Lichterschein [6]) bei Mahl

[1]) Vers 571—73.

[2]) Anhang No. II.

[3]) Roskoff: Geschichte des Teufels, 1863, I, 317.

[4]) „De la mesnie Helequin je te di communelement ce sont deables qui vont en guise de gent qui vont a cheval trotant . . . .“ Exposition de la doctrine chrétienne, zitiert bei Godefroy „Dictionnaire“ s. Hellequin.

[5]) Tractatus de diversis materiis praedicabilibus. Verfaßt zwischen 1250 und 1260. — Ausgabe von Lecoy de la Marche: Anecdotes historiques d'Etienne de Bourbon, 1877, p. 321 f.

[6]) Der Lichterschein der sich tummelnden Herlekins ist von uns wiederholt als Charakteristikum erkannt worden (oben p. 30, 32 f.) und wird uns in dem übernächsten Kapitel noch einmal eingehend beschäftigen.

und Tanz, und der am anderen Morgen in jämmerlichem Zustand auf der Erde lag. Etienne de Bourbon leitet diese Schilderung mit den Worten ein: „Ebenso treiben [die Teufel] manchmal ihr Spiel, indem sie sich verwandeln... Ebenso, indem sie sich jagenden oder spielenden Kriegern ähnlich machen, die man als zu den Leuten des Allequin oder des Artur gehörig bezeichnet.“ [1]) Wir haben bereits im „Spiel unter dem Laubdach“ die Legende der Herlekins in Beziehung zu der Fee Morgue gesehen, die sonst öfters die Cousine oder Schwester des Königs Artus ist. Hier aber, bei Etienne de Bourbon, wird Hellekin (Allequinus) von der Volkstradition mit dem König Artus selbst verwechselt.[2]) Jedoch Etienne de Bourbon enthält eine andere Stelle von ungleich größerer Bedeutung. Sie lautet: „Ebenso habe ich gehört, daß ein andrer (Bauer) in ähnlicher Weise einer derartigen umherreitenden Genossenschaft begegnete; und einer wandte sich zum andern mit den Worten „Steht sie mir gut, die Kapuze“? Und das wiederholten sie häufig.“ [3])

Obgleich also die kirchliche Literatur in den Herlekins nur böse Teufel sieht, behält sie doch die komische Herlekinfrage bei, durch die der französische Volksgeist, wie uns der Herlekin Narrenbeißer lehrt,[4]) die Herlekins schon zu

---

[1]) Item aliquando (diaboli) ludificant transmutando se .... Item aliquando in similitudinem militum venancium vel ludencium qui dicuntur de familia Allequini vel Arturi.

[2]) Ebenso wie bei Etienne de Bourbon, wird Hellekin mit Artus verwechselt in des Gervasius von Tilbury „Otia imperialia“, II, 12 (Ausgabe Liebrecht, 1857); dort heißt es: narrantibus nemorum custodibus, quos forestarios vulgus nominat, se alternis diebus circa horam meridianam et in primo noctium conticinio sub plenilunio luna lucente saepissime videre militum copiam venantium et canum et cornuum strepitum, qui sciscitantibus se „de societate et familia Arturi“ esse affirmant. Vergl. für Fälle der Identifizierung von Herlekin und Artus auf französischem Boden: Collin de Plancy „Dictionnaire infernal“, 1825, unter Arthus.

[3]) Item audivi quod quidam alius (rusticus) obviavit similitèr simili familie equitanti et unus ad alium se vertebat, dicens: „Sedet mihi bene capucium?“ Et hoc frequenter iterabant. Op. cit. p. 320.

[4]) Oben p. 57 f. Die komische Herlekinfrage lebt noch heute unter den Kobolden der Vogesen fort, in der Form: „Mé chépiron mé vé té biè?“ Vergl. Thiriat in der Zeitschrift „Mélusine“ I, 1848, p. 501.

Beginn des XIII. Jahrhunderts als komische Dämonen charakterisiert.

Und so finden wir hier den kostbarsten Kommentar zu der Frage des Herlekin Narrenbeißer bei Adan de le Hale: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“

Wir müssen die beiden Fragen vergleichen.

Sie gehören, wie gesagt,[1]) ein und derselben Epoche an, der Zeit zwischen 1250 und 1300.

Sie sind durchaus charakteristisch für die Herlekins. Denn nicht nur der Herlekin Narrenbeißer erscheint und verschwindet mit der Frage: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“, sondern, wie Etienne de Bourbon sagt, alle Herlekins „wiederholten häufig“ die Frage: „Steht sie mir gut. die Kapuze?“ Es besteht zwar ein kleiner Unterschied zwischen der Form der beiden Fragen. Denn in der einen ist von einem Körperteil (Vorderseite des Kopfes bis zum unteren Bartende) die Rede, während in der andern von dem ungefähr entsprechenden Kleidungsstück (Kapuze) gesprochen wird.

Aber inhaltlich bezieht sich die eine wie die andere Frage auf den Kopf des Herlekin. Der Kopf ist also charakteristisch für jeden zu dem Typus Herlekin gehörenden Dämon. Der Kopf des Herlekin Narrenbeißer wird ausdrücklich als „Struwelfratze“ bezeichnet, der Kopf derjenigen „Teufel“, die bei Etienne de Bourbon als Herlekins auftreten, kann nicht viel anders ausgesehen haben, und wir verweisen deshalb auf die oben[2]) versuchte Beschreibung des Herlekin Narrenbeißer. Es sei hier gleich vorweggenommen, daß wir Herlekin-illustrationen aus dem XIV. Jahrhundert besitzen, und daß auf diesen Illustrationen die „Struwelfratzen“ der Herlekins deutlich sichtbar sind.[3])

Halten wir also für den weiteren Verlauf der Untersuchung als wichtiges Ergebnis fest:

Die Herlekins, soweit sie als Teufel erscheinen,[4]) sind

---

[1]) p. 39 und p. 63, Anm. 5.

[2]) pp. 57—62.

[3]) Siehe Anhang No. IV.

[4]) Die Herlekins erscheinen durchaus nicht immer als Teufel, sondern erhalten sich auch in den früher besprochenen Bedeutungen bis in

vom XIII. Jahrhundert an kenntlich durch verstruwelte, fratzenhaft entstellte Gesichter, denen der menschliche Ausdruck fehlt, und die nichts anderes sind als Teufels- bezw. Tiergesichter.

Kapitel III.

Die Herlekins in Beziehung zur Hölle des religiösen Theaters.

Seit dem Augenblick, da wir die Herlekins als komische Teufel und als Gegenstand mimischer Darstellung erkannten, sind wir begierig, zu ergründen, wie in der Geschichte dieser komischen Teufel die charakteristischen Herlekinbewegungen, der häßliche Herlekinkopf und die merkwürdige Frage der Herlekins, ob ihnen der Kopf gut stehe, sich weiter entwickeln.

Besonderes Interesse erweckt die stereotype Herlekinfrage, schon durch ihre bloße Existenz und wegen ihres auffallenden Inhalts. Wie kommt überhaupt die Volksphantasie dazu, allen Herlekins ein und dieselbe Frage in den Mund zu legen? Erinnern wir uns des ursprünglichen Wesens der Herlekins: sie sind zuerst personifizierte Wolken-, Nebel- oder Feuergebilde, sie sind dann nächtlich ruhelos umhergetriebene Seelen Verstorbener. Und dieser ursprüngliche Sinn erhält sich, wie gesagt,[1]) neben allen späteren Umbildungen. Nun sieht des Nachts der Beobachter der ziehenden Wolken und Nebel und Irrlichter bald hier, bald dort seltsame Luftgestalten sich zusammenziehen, sich voneinander entfernen

unsere Zeit. Durch die neuen Entwicklungsformen des Typus Herlekin werden die alten nicht verdrängt. [Vergl. oben p. 38, Anm. 1. Ein Herlekin erscheint als die Seele eines Verstorbenen bei Helinand (einem Mönch von Froidmont, † nach 1229), siehe die Stelle im Anhang III.] Und wie unter den Herlekins des Ordericus Vitalis, wie unter den Seelen Verstorbener sich auch schon Teufel finden (oben p. 25), so treffen wir später, zu der Zeit, da die Herlekins schon schlechtweg als „Teufel" bezeichnet werden, noch Seelen Verstorbener, die in derselben Kleidung erscheinen, die zu Lebzeiten die Körper getragen hatten. Wir erinnern dafür auch an die oben p. 25, Anm. 1 zitierte Stelle.

[1]) Siehe oben p. 29, Anm. 2 und p. 38, besonders Anm. 1. Vergl. auch die dem XVI. Jahrhundert angehörende Stelle aus Raulin: „An in me vis antiquam illam Harlequini familiam revocare, ut videatur mortuus inter mundanae curiae nebulas et caligines equitare?" (oben p. 18 bereits zitiert). Vergl. auch Anhang No. III (Stelle aus Helinand).

und sich wieder nähern. Bedeuten diese Gestalten für ihn Menschen oder menschenähnliche Wesen, so muß er ihren Bewegungen den Sinn des Verkehrs und der Aussprache unterschieben. Zu der Zeit, da das französische Volk in den Herlekins schon die irrenden Seelen des Fegefeuers sah, im X. und XI. Jahrhundert,[1]) hörte und sah es, daß die Herlekins „laut klagten und sich gegenseitig zur Eile ermahnten".[2]) Später, als die Franzosen sich auch lustige Herlekins geschaffen hatten, zu Beginn des XIII. Jahrhunderts, und sie sogar schon auf die Bretter führten, gaben sie den Herlekinköpfen, den Herlekinbewegungen und Herlekinfragen auch einen komischen Sinn.

Nunmehr handelt es sich für uns darum, die Frage der Herlekins, ob ihnen der Kopf gut stehe („Steht sie mir gut, die Kapuze?", „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?"), auch richtig zu verstehen.

Die Frage bezieht sich nicht auf die natürliche Häßlichkeit des Körperteils, den man Kopf nennt. Weder der Geist der deutschen noch der Geist der französischen Sprache gestattet die Frage: „Steht mir der und der Körperteil gut?" „Me sied-il bien (sedet mihi bene), steht es mir gut" kann man nur von Kleidungsstücken fragen, von Gegenständen, deren Qualitäten und deren Wirkung von unserem Willen, von unserer Absicht abhängen. Die Frage der Herlekins, ob ihnen der Kopf gut stehe, kann sich also nur auf eine von den Herlekins beabsichtigte, von ihnen selbst hergestellte Form des Kopfes, mit anderen Worten, nur auf eine komisch sein sollende Kopfform beziehen. Da aber die Herlekins, wie Etienne de Bourbon berichtet, die Frage, ob ihnen der Kopf gut stehe, fortwährend und mit entsprechenden Bewegungen einander vorlegen,[3]) so müssen sie sich selbst über diese fortwährenden Fragen und deren stets gleichbleibende Form und Bedeutung lebhaft amüsieren. Nun verstehen wir:

I. Bei der Frage „Steht sie mir gut, die Kapuze?" bringen die Herlekins, während sie sich einander zuwenden,

[1]) Oben p. 24. 27; vergl. p. 31.

[2]) Oben p. 25.

[3]) „. . . . unus ad alium se vertebat'. . . . et hoc frequenter iterabant" (oben p. 64, Anm. 3).

ihre Kopfbedeckung, die mit dem Kapuzenmantel ein Ganzes bildende Kapuze, ihr capucium, capuchon, ihre chape, bald in diese, bald in jene Lage.

II. Bei der Frage „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“ geben die Herlekins ihrem an sich häßlichen Teufelsgesicht (hure, hurepel) durch beliebige grimassenhafte Verzerrungen wechselnden Ausdruck (faire la hure).[1])

Denkt nun ein Franzose des Mittelalters an die zweite dieser beiden Fragen und an das Herlekingesicht, so bezeichnet er in der Volkssprache den häßlichen Herlekinkopf mit dem für Teufels- und Tierkopf allgemein üblichen Wort hure bezw. hurepel = Struwelfratze.

Denkt er an die erste Frage und an die Kopfbedeckung der Herlekins, so nennt er den teuflischen Herlekinkopf: „Herlekinkapuze“ (capuchon, capucium de herlequin) oder — da Kapuze und Kapuzenmantel ein einziges Kleidungsstück bilden — „Herlekinkapuzenmantel“ (chape, cappa de herlequin),[2]) „Herlekinkappe“.[3])

[1]) Oben p. 57, Anm. 5.

[2]) Chape, cappa de herlequin, Herlekinkappe (= Herlekinkapuzenmantel) ist hier in übertragenem Sinn für „Herlekinkopf“ gebraucht. Daß es auch in wörtlichem Sinn für „Herlekinkapuzenmantel“ vorkommt, beweist folgende Frage, die ein Kanonikus des XIII. Jahrhunderts (Johann von Orleans) an ein vermeintliches Mitglied der Herlekinleute richtet: „Warum habt Ihr einen so schönen Kapuzenmantel . . . . ? . . . . Ich beschwöre Euch, mir zu sagen, ob Ihr zu jener Schar befohlen worden seid, die man Hellekinleute nennt.“ („Quomodo tam pulchram cappam habetis . . . . . obsecro, ut dicatis mihi, si vos estis deputati in illa militia, quam dicunt Hellequini.“) Die Stelle findet sich bei Helinand († nach 1229), einem Mönche von Froidmont, und ist überliefert durch Vincent von Beauvais in dessen Abhandlung de cognitione sui (Migne „Patrologia latina, 212, p. 731, cap. X Ende und cap. XI: Exemplum ad haec de familia Hellequini). In unserem Anhang No. III ist das Zitat im Zusammenhang zu finden. Im Anschluß daran haben wir noch zu betonen, daß auch der Teufel manchmal mit einem Kapuzenmantel bekleidet auftritt, dessen Kapuze im Innern brennt und Feuer speit, wenn sie geöffnet wird (Jubinal „Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux“, 1842, I: Dit des II Chevaliers, p. 149—150). Der schwere, glänzende und brennende Kapuzenmantel als gemeinsames Kleidungsstück des Teufels und der Herlekins (vergl. auch oben p. 26, 28) ist ein weiteres, äußeres Zeichen für die allmähliche Identifizierung der Begriffe „Herlekins“ und „Teufel“.

[3]) In „Herlekinkappe“ bedeutet der zweite Bestandteil „Kappe“ dasselbe wie in „Tarnkappe“, nämlich „Kapuzenmantel“.

So erweitern sich denn „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“, zwei Worte, deren jedes ursprünglich nur je einen Teil des Herlekinkopfes bezeichnet hatte, in der Sprache des Volkes zu der umfassenderen, gemeinsamen Bedeutung „Herlekinkopf“. Wenn man uns nun sagt, dieser populäre Begriff „Herlekinkopf“ und seine beiden ebenso populären Namen „Herlekinkappe“ (= Herlekinkapuzenmantel), chape de herlequin, und „Struwelfratze“, hure, sind, wie jedem Mann aus dem Volke, so auch den Regisseuren des mittelalterlichen französischen Theaters (des Mysteriums) geläufig,[1]) so wundert uns das weiter nicht mehr.

Die Struwelfratze (hure, hurepel) sahen wir übrigens

[1]) Paulin Paris: Journal de l'instruction publique 1855 (Mittwoch, 30. Mai 1855) p. 303: „Histoire de la littérature française“. De la mise en scène et la représentation des mystères. Der Artikel beginnt mit den Worten: „M. Paulin Paris, professeur au Collège de France, a bien voulu nous communiquer le résumé qu'il a fait dans la leçon du 7 mai, des études développées dans plusieurs leçons précédantes sur la mise en scène des anciens mystères et sur le mystère de la Passion. C'est la première partie de ce résumé qu'on va lire“. p. 304: „Le théâtre s'étendait dans une longueur de cent pieds environ, souvent plus et quelquefois moins. Il s'élevait en face des loges et du parterre, dont il était séparé par une barrière qu'on appelait „le creneau.“ Le premier plan de la scène touchait d'un côté au creneau, de l'autre aux mansions, ou constructions: c'était la galerie, le solier ou premier étage du théâtre. Sous elle était la caverne de l'Enfer, fermeé par un grand rideau, qui représentait une tête hideuse qu'on voit quelquefois désignée sous le nom de chape d'Hellequin. Ce rideau tantôt s'entr'ouvrait à l'aide de cordages, tantôt s'ouvrait largement, les démons en sortaient par la gueule béante ou par les yeux et de là sautaient aisément sur la galerie qui représentait la terre.“ — Es ist uns bis jetzt weder gelungen, uns die Broschüre von Paulin Paris zu verschaffen „La mise en scène des Mystères“, 1855, die vergriffen zu sein scheint und auch in der Nationalbibliothek, in der Berliner Königl. Bibliothek und in der Straßburger Bibliothek nicht existiert, noch die Texte, auf die sicher ein so gewissenhafter Gelehrter wie Paulin Paris sich gestützt hat. Der Vorsicht halber sei deshalb erwähnt, daß wir nicht wissen, ob die Formel chape de hellequin stets so überliefert ist, daß der zweite Bestandteil als Individualname gefaßt wird. Da aber oben (p. 68, Anm. 2, p. 64 und 26) gezeigt werden konnte, daß die Herlekinkappe nicht nur Charakteristikum eines ganz bestimmten Herlekin, nicht nur Charakteristikum des führenden Herlekin, sondern jedes beliebigen Herlekin ist, liegt kein Grund vor, in dem Wort „Herlekinkappe“ das „Herlekin“ nur als Individualname zu verstehen (vergl. oben p. 38).

bereits auf der Bühne des nicht-religiösen, des weltlichen Theaters, im XIII. Jahrhundert, zur Zeit des Adan de le Hale: der Herlekin Narrenbeißer trug diese Struwelfratze und führte uns durch seine Frage: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?“ zu der Erkenntnis, daß gerade die „Struwelfratze“ (hure) oder die „Herlekinkappe“ (chape de herlequin) vom richtigen Herlekin unzertrennlich ist.[1])

Welche Bewandtnis hat es nun mit der Struwelfratze (hure) oder der Herlekinkappe (chape de herlequin) auf der Bühne des religiösen Theaters? Warum wird hervorgehoben, daß gerade den Regisseuren des religiösen Theaters (des sogenannten „Mysteriums“) der Terminus „hure“ oder „chape de herlequin“ geläufig war?

Natürlich wird man, wenn von Struwelfratzen und Herlekinkappen auf der Bühne des religiösen Theaters die Rede ist, sofort an die Teufel denken, die in jedem Theaterstück religiösen Inhalts ihr Unwesen treiben. Und man wird — um es genau zu sagen — aus zwei Gründen gerade an die Teufel denken: Einmal, weil, wie schon festgestellt wurde,[2]) der Ausdruck „Struwelfratze“ (hure) von jeher bedeutet „Teufelsgesicht“. Und zweitens, weil, wie ebenfalls schon gezeigt ist,[3]) die Herlekins seit dem XIII. Jahrhundert zu Teufeln geworden sind.

Und doch träfen wir nicht die ganze Wahrheit, wenn wir annähmen, daß etwa nur die Teufelsmasken, die Teufelsgesichter, die Teufelsköpfe und deren Umrahmung von den

[1]) Zur Vermeidung jedes Mißverständnisses sei hier betont: weder an dieser Stelle noch sonstwo wollen wir durch die begriffliche Gleichsetzung von „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“ behaupten, daß es für ein und denselben Herlekin zu gleicher Zeit stets das doppelte Kennzeichen der Struwelfratze und der Herlekinkappe gegeben habe. Die Herlekins (= Teufel!) zeigen allerdings immer ein Teufelsgesicht, einen Teufelskopf („Struwelfratze“). Der Teufelskopf braucht aber nicht immer von der „Herlekinkappe“ bedeckt zu sein. Die Herlekins — soweit sie Teufel sind — zeichnen sich also stets durch die „Struwelfratze“ aus (siehe oben p. 65, Anm. 4). Dagegen steht es in ihrem Belieben, ob sie die „Herlekinkappe“ (den Herlekinkapuzenmantel) anlegen wollen, oder nicht. Dadurch wird natürlich das Volk nicht gehindert, sowohl das Wort „Struwelfratze“ wie das Wort „Herlekinkappe“ für den Begriff „Herlekinkopf“ anzuwenden.

[2]) Oben pp. 57 und 58, Anm. 3.

[3]) Oben pp. 59, 62 ff.

Regisseuren der religiösen Bühne, der Mysterienbühne, als „hure“ oder „chape de herlequin“ bezeichnet wurden.

Im Vordergrund jeder Mysterienbühne,[1]) und zwar je nach Bedürfnis entweder rechts[2]) oder links[3]) oder in der Mitte[4]) des Vordergrundes, befindet sich stets der Eingang zur Hölle. Die Hölle selbst liegt unter den Brettern der Bühne im Verborgenen.[5]) Jedoch darf der Zuschauer öfters einen Blick in ihr von Flammen durchzucktes Innere werfen, nämlich, so oft der Eingang zur Hölle sich öffnet, um Teufel herein- oder herauszulassen. Die Neugier des mittelalterlichen Publikums konzentriert sich also gespannt auf den Eingang der Hölle im Vordergrund der Bühne.

Wie sieht nun der Hölleneingang aus? Zunächst, wie sieht er im Geiste des Architekten, des Geometers, des Zeichners aus?

Geometrisch gesprochen, wird der Hölleneingang gebildet entweder einfach: durch eine von oben bis unten bemalte Ebene, also durch einen von oben bis unten bemalten Vorhang.[6]) Oder komplizierter: durch eine Art Halbkugel, deren aus einem

[1]) Parfait „Histoire du Théâtre francois“, 1736, II, p. 460. Anm.: Au reste, comme les scènes des Diables étoient tout à la fois divertissantes et propres à inspirer la terreur, on plaçoit toujours la gueulle d'Enfer vers le bord du Théâtre. Vergl. Genée „Geschichte der Bühneneinrichtungen, der Theatergebäude und Dekorationen“ in Speemanns Goldenem Buch des Theaters, 1902, No. 839: „Die Hölle und der Himmel bildeten Anfang und Ende“ des „Spielraums“.

[2]) Siehe z. B. das Bild der „Bühne des Passionsspieles zu Valenciennes vom Jahre 1547“ bei Petit de Julleville „Histoire de la langue et de la litt. fr.“. 1900, II, p. 416/17 und bei Suchier-Birch-Hirschfeld „Geschichte der franz. Literatur“, 1900, p. 286.

[3]) Da die Bühne des mittelalterlichen religiösen Theaters international ist, dürfen wir hier verweisen auf den „Spielplan eines Osterspiels auf dem Marktplatz in Luzern“ (nach einer Handzeichnung vom Jahre 1583), reproduziert bei Genée, op. cit. No. 840.

[4]) Schiött (Herrigs Archiv, 68, 1882, p. 175) gibt einen Bühnenplan, aus dem ersichtlich ist, daß sich die Hölle in der Mitte des äußersten Vordergrundes befinden kann, „da, wo heute der Souffleurkasten steht“.

[5]) Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, I, p. 388: „Der Vordergrund der Bühnenebene .... bedeckte und verbarg die Welt der Hölle“. Vergl. Genée, op. cit. No. 840.

[6]) Siehe oben p. 69, Anm. 1.

Stoff- oder Leinwandvorhang bestehende und von oben bis unten bemalte Wölbung dem Publikum zugewandt ist.[1]) Das Auge des Publikums jedoch sieht in dem einfachen, wie in dem komplizierteren Falle nur ein und dasselbe Bild, nämlich das durch die Bemalung des Hölleneingangs geformte Bild.

Wie zeigt sich also der Hölleneingang dem Geiste des Publikums?

Für das Publikum ist der Hölleneingang stets eine riesige Struwelfratze, ein ungeheures Teufels- oder Bestiengesicht, mit entsetzlichem Rachen, großen, funkelnden Augen und weiten Ohrenöffnungen.[2]) Beschreibungen[3]) und bildliche Darstellungen[4]) dieses stereotypen Hölleneingangs haben seine Rekonstruktion ermöglicht, und die Besucher der Theaterabteilung der Pariser Weltausstellung von 1878 konnten die „Struwelfratze" des Hölleneingangs im Zusammenhang mit der ganzen Mysterienbühne bewundern.[5])

Die Struwelfratze des Hölleneingangs, das Teufelsgesicht als Wahrzeichen der Höllenbewohner, ist nichts anderes als die vergrößerte Struwelfratze des Herlekin Narrenbeißer, des lustigen Teufels Adans de le Hale, ist nichts anderes als die vergrößerte Teufelsgrimasse der Herlekins des Etienne de Bourbon. Oder um es allgemein festzustellen:

Der Hölleneingang stellt einen riesigen Herlekinkopf dar.

Dieser Herlekinkopf führt selbstverständlich die beiden Namen, die uns für den Begriff „Herlekinkopf" vertraut sind:

---

[1]) Vergl. die oben, Anm. 2 genannte Illustration und Könneckes Bilderatlas 1895, p. 93, No. 9 und 14.

[2]) „et aussi fait l'en getter brandons de feu par les narilles de la guelle d'Enfer, et par les yeulx et aureilles: laquelle se reclost, et demeurent les Deables dedans". (Incarnation et nativité de N. S. J. C. anno 1474, Parfait. op. cit II, p. 471.)

[3]) Siehe Anm. 1. Im folgenden werden noch verschiedene Beschreibungen zitiert werden.

[4]) Siehe oben p. 71, Anm. 2 und vergl. Petit de Julleville „Les Mystères", 1880, II, p. 416.

[5]) Das Gesamtmodell der Mysterienbühne, die Passionsbühne zu Valenciennes vom Jahre 1547 darstellend (siehe oben p. 71. Anm. 2) befindet sich jetzt im Arbeitssaal (rechts vom Eintretenden) der Bibliothek der Pariser Oper.

„Struwelfratze“ (hure)[1]) und „Herlekinkappe“ (chape de herlequin.)[1])

So geht ein Teil der Entwicklungsgeschichte des populären Begriffs „Herlekinkopf“ und seiner beiden populären Namen „Struwelfratze“ (hure) und „Herlekinkappe“ (chape de herlequin) plötzlich über in die Geschichte der Bühneneinrichtungen des französischen mittelalterlichen Theaters.

Damit sind wir aber zugleich an einem Wendepunkt unserer Arbeit angelangt.

[1]) Siehe oben pp. 67 ff. — Daß das Wort „Struwelfratze“ „hure“ im XV. Jahrhundert eine für das Publikum selbstverständliche Bezeichnung des Hölleneingangs ist, ergibt sich aus folgendem Bericht über den Hölleneingang der Metzer Passion, die im Jahre 1437 unter dem Protektorat des Bischofs Konrad von Bayer in Metz aufgeführt wurde: „La bouche et entrée de l'enfer de icelluy jeu estoit très bien faicte: car par ung engin, elle se ouvroit et reclooit seule, quant les diables y vouilloient entrer ou issir. Et avoit celle hure deux gros yeulx d'acier qui reluisoient à merveille.“ (Chroniques de Metz, ed. Huguenin, 1838. p. 200, cf. Chroniques de Jacomin Husson, ed. Michelant. 1870, p. 66, zitiert von Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, II. p. 13/14 und von Parfait, op. cit II, p. 255. — Um völlige Klarheit über die bisherige Stellung der Wissenschaft zu den beiden Benennungen des den Hölleneingang bildenden Kopfes herzustellen, seien die Worte des besten Kenners des mittelalterlichen französischen Theaters, die Worte Petit de Julleville angeführt („Les Mystères“, 1880, I, p. 388): „Der Vordergrund der Bühnenebene, den Herr Paris (gemeint ist Paulin Paris, dessen Behauptungen wir oben p. 69, Anm. 1 wiedergaben) auch „Galerie“ (galerie) oder „Boden“ (solier) nennt, der aber sehr häufig die Bezeichnung „Feld“ (champ) trägt, bedeckte und verbarg die Welt der Hölle und öffnete ihr einen Weg vermittels einer Falltür, die hinter einem Vorhang verborgen war. Dieser Vorhang stellte einen scheußlichen Kopf dar mit der Gesichtsform einer Grimasse (une tête hideuse et grimaçante), einen Kopf, der manchmal „Herlekinkappe“ (chape d'Hellequin) hieß. Häufiger bildete ein sich nach Belieben künstlich öffnender und schließender Rachen eines Drachen den Hölleneingang, der auch im Bilde, im Glasgemälde und in den Tief-Reliefs in dieser Form erschien.“ — Petit de Julleville will an dieser Stelle — er deutet es selbst an — im Zusammenhang mit Paulin Paris gelesen sein. Paulin Paris (siehe oben p. 69, Anm. 1) hatte gesagt: „Unter ihr (der Bühnenebene) war das Höllengewölbe, durch einen großen Vorhang abgeschlossen, der einen scheußlichen Kopf (tête hideuse) darstellte, einen Kopf, den man öfters unter dem Namen „Herlekinkappe“ (chape d'Hellequin) bezeichnet sieht. Bald öffnete sich dieser Vorhang mittelst Seilen nur bis zu einem kleinen Zwischenraum, bald öffnete er sich weit, die Teufel kamen durch den gähnenden Rachen oder durch die Augen hindurch aus dem Vorhang heraus und sprangen von da

Denn die bühnentechnische Bezeichnung „Herlekinkappe“ (Herlekinkapuzenmantel), chape de herlequin, hat das Mittelalter überdauert, wie ja die ganze mittelalterliche französische d. h. Pariser Bühne und Bühnentechnik bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts fortbestanden hat.[1]) Die bühnentechnische Bezeichnung chape de herlequin ist von der mittelalterlichen auf die moderne französische Bühne herübergewandert.

Für jeden, der unseren Ausführungen aufmerksam gefolgt ist, wird nun aber sofort klar:

Wenn wirklich in der Bühnensprache der Pariser Theater der mittelalterliche Terminus „Herlekinkappe“ (Herlekinkapuzenmantel), chape de herlequin, bis in die Neuzeit fortleben sollte, so dürfte, dem Entwicklungsgesetz des Pariser Dialekts entsprechend,[2]) der zweite Bestandteil der mittelalterlichen Formel chape de herlequin in Paris schon seit dem XIII. Jahrhundert[3]) nicht mehr lauten herlequin, sondern müßte lauten harlequin, und die ganze Formel müßte heute, im modernen Französisch ungefähr heißen: chape de harlequin[4]) oder chape d'arlequin.

Ein Blick in das erste beste größere Wörterbuch genügt, um sich zu überzeugen, daß tatsächlich ein stereotyper Bestandteil unserer modernen Bühne noch heute in Frankreich „manteau de Harlequin, manteau d'Arlequin“ „Harlekinmantel“ genannt

---

leicht .... auf die Erde.“ Der „scheußliche Kopf“, der nach Paulin Paris „Herlekinkappe“ heißt. hat einen gähnenden Rachen und riesige Augen. Petit de Julleville scheint einen Unterschied herstellen zu wollen zwischen dem Aussehen des „Herlekinkappe“ genannten Bestienkopfs und einem Drachenkopf. Worin der Unterschied im Aussehen bestehen soll, ist nicht gesagt. Es müßte höchstens der zu Paulin Paris' Ausdruck „une tête hideuse“ willkürlich gemachte Zusatz „et grimaçante“ auf menschliches Aussehen hindeuten sollen. Doch das ist in Anbetracht des Parisschen Textes nicht gut möglich. Jedenfalls bleibt die Frage der Benennung des Höllenеingangs von den Ausführungen Petit de Julleville durchaus unberührt.

[1]) Vergl. die bahnbrechenden Werke von Eugène Rigal: a) Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris de 1548 à 1635, Paris 1887. b) Alexandre Hardy, Paris 1890, livre III, chap. IV. c) Le Théâtre français avant la période classique, Paris 1901, pp. 236, 238/39.

[2]) Vergl. oben pp. 18—22.

[3]) Oben p. 18.

[4]) „Die Form harlequin ist von der Pariser Volkssprache des XVI. Jahrhunderts in die neufranzösische Schriftsprache übergegangen.“ Oben p. 20/21.

wird. Je die erste verschiebbare Seitensoffite rechts und links unmittelbar hinter dem großen Vorhang und die unbewegliche Plafonddraperie unmittelbar vor dem großen Vorhang, die die Bühne umrahmen und die alle drei in Form aufgeraffter roter Vorhänge gemalt sind, führen in der heutigen Bühnenwelt Frankreichs die technische Gesamtbezeichnung „manteau d'Arlequin".[1])

[1]) Nach der an Ort und Stelle uns gegebenen Auskunft des Obermaschinisten der „Oper" in Paris. Von ihm erfuhren wir auch, daß die gewöhnliche Bezeichnung in der alltäglichen Sprache des heutigen französischen Theaterfachmanns kurz lautet „manteau". — Es soll nicht unerwähnt bleiben — als für die Geschichte des manteau de Harlequin bedeutungsvoll —, daß der Terminus manteau d'Arlequin heute nicht nur Gesamtbezeichnung (siehe die Definition hier oben im Text) ist, sondern auch als Teilbezeichnung angewandt wird sowohl a) für den Seitenbestandteil (die beiden Seitensoffiten als Einheit) wie b) für den Höhenbestandteil (die Plafonddraperie). Der Vollständigkeit halber sei als Beleg angeführt für a) ein Wort des Direktors der Pariser Opéra-Comique Albert Carré aus seiner Beschreibung des Kgl. Hoftheaters in Wiesbaden: „Ein beweglicher Harlekinmantel begrenzt rechts und links den sichtbaren Teil des Vordergrundes" („Un manteau d'Arlequin mobile ferme à droite et à gauche la découverte du premier plan") in der Revue de Paris vom 1. März 1898: Les Théâtres en Allemagne et en Autriche. Und als Beleg für b) eine Stelle aus der Bühnenanweisung zum ersten Akt in Rostands Cyrano de Bergerac: „Über dem Harlekinmantel das königliche Wappen" („Au dessus du manteau d'Arlequin les armes royales"). Rostand versteht hier unter „Herlekinmantel" selbstverständlich die unbewegliche Plafonddraperie unmittelbar vor dem großen Vorhang (siehe die Definition hier oben im Text und vergl. Fuldas Übersetzung: „Über der Draperie (dem Mantel) das königliche Wappen". (Cyrano von Bergerac, 10. Aufl. 1899, p. 13.) Fuldas Übersetzung verrät, nebenbei bemerkt, auf den ersten Blick, daß der Terminus „Harlekinmantel", manteau d'Arlequin, eine national-französische Bezeichnung ist. Hätte Fulda die Bühnenanweisung Rostands wörtlich übersetzt und vom „Herlekinmantel" gesprochen, so hätte ihn nicht nur das große Publikum, sondern auch die deutsche Theaterwelt — soweit sie nicht den Sinn erriet — mißverstanden. Wir werden auf diesen Punkt zurückkommen. Hier sei nur noch betont, daß es im Deutschen für das französische manteau d'Arlequin als Gesamtbezeichnung wie als Teilbezeichnung kein ausreichendes Wort, keine ausreichende Zusammensetzung gibt. Es gibt auch im Italienischen keine. Aber selbst zugegeben, daß im Deutschen und Italienischen dem Begriff „Mantel" im Sinne von „Mantel der Bühne", „Umrahmung der Bühne" ein ausreichendes Wort zur Verfügung steht, soviel ist sicher: in beiden Sprachen, im Deutschen und Italienischen, genügt es, den Begriff „Mantel" mit dem Begriff „Harlekin" zu verbinden, um jedes Verstehen des Begriffs „Harlekinmantel" unmöglich zu machen. So national-französisch ist der Begriff „Harlekinmantel als Bühnenbestandteil".

Diese moderne Form manteau d'Arlequin unterscheidet sich von der mittelalterlichen Form chape de herlequin nur dadurch, daß an Stelle des altfranzösischen Wortes chape (Kapuzenmantel) allmählich das entsprechende neufranzösische Wort manteau (Mantel) und an Stelle der mittelalterlichen Orthographie hellequin oder herlequin die neuere, der Pariser Aussprache schon des XIII. Jahrhunderts besser entsprechende Schreibung harlequin[1]) getreten ist. Jedenfalls steht fest: chape de herlequin, gesprochen „harlequin", und manteau de harlequin ist ein und dieselbe Formel.

Gegen die Identität der Form ist nichts einzuwenden.[2])

Wie steht es mit der Identität der Bedeutung?

Chape de herlequin und manteau de harlequin, Herlekin-Kapuzenmantel und Harlekin-Mantel müßten nach unserer Behauptung doch auch ein- und dieselbe Bedeutung haben, oder es müßte wenigstens die Bedeutung des Harlekin-Mantels der modernen französischen Bühne aus der Bedeutung des Herlekin-Kapuzenmantels der mittelalterlichen französischen Bühne sich entwickelt haben. Denn jede nichtfranzösische Einwirkung auf das Entstehen von Begriff und Wort „Harlekin-Mantel" als Bestandteil der Bühne ist ausgeschlossen.[3])

Und doch hat der Versuch, die Bedeutungsentwicklung des Herlekin-Kapuzenmantels zum Harlekin-Mantel aufzudecken, seine Schwierigkeiten. Nichtsdestoweniger muß er unternommen werden.

Denn die moderne französische Bühne mag noch so sicher aus der mittelalterlichen französischen Bühne hervorgegangen sein, und die mittelalterliche Pariser Form chape de herlequin mag mit der modernen Form manteau de harlequin bis zur Identität übereinstimmen, es ist und bleibt unaufgeklärt, was der Vorhang vor der Hölle der mittelalterlichen Mysterienbühne mit der Gesamtheit der drei Draperien rechts und links und oben vor dem Schauplatz der modernen Bühne zu tun haben soll, und wie zwei scheinbar so verschiedene Dinge einen und denselben Namen führen können. Mit anderen Worten:

---

[1]) Siehe oben p. 21.

[2]) Vergl. Petit de Julleville „Les Mystères", 1880, I, p. 388.

[3]) Oben p. 75, Anm. 1 (Ende).

unaufgeklärt ist noch die Geschichte des Ausdrucks „Herlekin-Kapuzenmantel“, chape de herlequin, im bühnentechnischen Sinne, unaufgeklärt ist die Entwicklung der „Herlekin-Kappe“ der Pariser Mysterienbühne.

Um sie aufzuklären, müssen wir uns einen psychologischen Vorgang vergegenwärtigen, den wir stündlich an uns selbst erfahren können. In der Vorstellung dessen, der den Riesen-Herlekinkopf im Bühnenvordergrund ansieht, ist nur das Bild, die plastische Form des Teufels- oder Bestienkopfs, lebendig und wirksam. Das Material, der Stoff, aus dem und auf dem der Kopf geformt wurde, tritt nicht in das Bewußtsein des Beschauers. Der Eindruck der riesigen Teufelsgrimasse ist so ausschließlich maßgebend, daß der Beschauer, wenn er vom „Herlekinkopf“ spricht, als selbstverständlich auch das Material und die Unterlage des künstlerischen Gebildes mit einbegreift. Es ist ja die Aufgabe des Künstlers, über dem Ausdruck den Stoff vergessen zu lassen. Also, um es kurz zu sagen, mit dem Begriff „Herlekinkopf“ meinte man: den mit dem Herlekinkopf von oben bis unten bemalten Vorhang, der den Hölleneingang bildet.

Damit ist der Begriff „Herlekinkopf“ gleichgesetzt dem Begriff „Vorhang vor der Hölle“.

Nun aber gibt es für den Begriff „Herlekinkopf“ sprachlich einen doppelten Ausdruck, nämlich „Struwelfratze“ (hure) und „Herlekinkappe“ (chape de herlequin).

Folglich muß es nun auch für den Begriff „Vorhang vor der Hölle“ denselben doppelten Ausdruck geben.

Diese Schlußfolgerung ist von Wichtigkeit.

Die Worte „Struwelfratze“ (hure) und „Herlekinkappe“ (Herlekinkapuzenmantel) chape de herlequin hatten sich früher — allerdings ohne ihren ursprünglichen, wörtlichen Sinn „Struwelfratze“ und „Herlekinkapuzenmantel“ einzubüßen — nur zu einander gleichwertigen sprachlichen Ausdrucksmitteln für den gemeinsamen Oberbegriff „Herlekinkopf“ entwickelt.

Für den Oberbegriff „Herlekinkopf“ selbst gab es also keinen Gesamtnamen. Es gab nur Namen für zwei Teile des Herlekinkopfs, nämlich für das Gesicht („Struwelfratze“), hure, und für die Kopfbedeckung (Kapuzenmantel) des Herlekin (chape de herlequin).

Jetzt nun wiederholt sich dieser Vorgang.

Dadurch, daß auf der Bühne des religiösen Theaters der Begriff „Herlekinkopf“ sich zu dem Begriff „Vorhang vor der Hölle“ erhebt, entwickeln sich die Worte „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“[1]) zu einander gleichwertigen sprachlichen Ausdrucksmitteln für den neuen Oberbegriff „Vorhang vor der Hölle“. Und wieder hat auch der neue Begriff „Vorhang vor der Hölle“ keinen Gesamtnamen, sondern die beiden Namen des Herlekinkopfes auf dem Höllenvorhang, die Namen „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“, dienen beide als Ersatz für den fehlenden Gesamtnamen „Höllenvorhang“.

Damit, d. h. mit der übertragenen, bühnentechnischen Bedeutung „Höllenvorhang“, und nur mit ihr, verlassen die beiden Worte „Struwelfratze“ und „Herlekinkappe“ den großen Kreis der allgemeinfranzösischen Sprache und ziehen sich in den engeren Zirkel der Theatersprache und des Bühnenjargons zurück.

Ob wir ihnen dahin zu folgen vermögen? Ob wir tief genug in den Geist der mittelalterlichen französischen Theaterwelt einzudringen vermögen, um zu sagen, warum die beiden scheinbar unzertrennlichen Worte doch nicht vereint blieben, und warum sich nur die „Herlekinkappe“ der mittelalterlichen Bühne in die Neuzeit gerettet hat?

Versetzen wir uns noch einmal[2]) in den Zuschauerraum vor der Aufführung eines mittelalterlichen religiösen Theaterstücks. Eine solche Aufführung ist stets ein Ereignis, und mit fieberhafter Ungeduld erwarten Hunderte aus Nah und Fern den Beginn der Theatervorstellung. Man betrachtet und bespricht die Einzelheiten des geheimnisvollen, gruseligen Höllenvorhangs. So, wie man ihn im ganzen erblickt, ist er eine riesige Teufels-Struwelfratze, und deshalb gibt man ihm im Eifer der Unterhaltung einfach die landläufige Gesamtbezeichnung „Struwelfratze“, hure.[3]) Aber je nachdem das Auge von einzelnen Teilen dieses Teufelskopfes betroffen ist, vom

[1]) Aber ohne darum ihre Urbedeutung und ohne ihre Bedeutung „Herlekinkopf“ aufzugeben.

[2]) Vergl. oben p. 71 f.

[3]) Vergl. oben p. 73, Anm. 1.

Mund, Rachen oder Schlund, benennt man den ganzen Kopf nach den auffälligen Teilen und spricht vom „Höllenmund“ [1]), vom „Höllenrachen“,[2]) vom „Schlund“.[3]) Und so werden auch nach der Vorstellung, und noch lange, viele in mündlichen Berichten, wenige in schriftlicher Schilderung von dem Höllenvorhang als von der gelungenen „Struwelfratze“, dem kunstvollen „Höllenrachen“ usw. der denkwürdigen Vorstellung erzählen.

Das Entscheidende ist: der Zuschauer, der Laie, benennt den Höllenvorhang mit Vorliebe nach dessen Aussehen und zieht also von den beiden vorhandenen Namen die Benennung „Struwelfratze“ vor (ebenso wie auch die Namen von deren einzelnen Teilen).

Wonach benennt den Höllenvorhang aber die Bühnenwelt, die, wenn man so sagen darf, in die Kehrseite der Bühne eingeweihten Mitwirkenden? Wonach benennt ihn der Regisseur, der Fachmann, insbesondere der Fachmann der ständigen, traditionellen Bühne, wie sie — die einzige des Mittelalters in ihrer Art — in Paris bis ins XVII. Jahrhundert bestand?

Nach der Funktion des Höllenvorhangs im Gesamtorganismus der Bühne.

Und welches ist diese Funktion?

Der Höllenvorhang bedeckt die Hölle, die Teufelswelt, er ist der „Teufelsdeckmantel“, der „Herlekindeckmantel“, er ist die

---

[1]) Vergl. oben p. 73. Anm. 1.

[2]) Vergl. oben p. 72. Anm. 2 und folgende Bühnenanweisung eines Mysteriendichters aus dem Jahre 1474: „Enfer faict en maniere d'une grande gueulle se cloant et ouvrant quant besoing en est“. Siehe „Ensuit lincarnacion et nativité de nostre saulveur et redempteur Jesuchrist. Laquelle fut monstrée par personnaiges ainsi que cy-après est escripte l'an mil CCCCLXXIIII les festes de Noël en la ville et cité de Rouen dedens le neuf marchié etc.“ Blatt 227. Vergl. Petit de Julleville, op. cit. II, 37 und Parfait, op. cit. II, 460.

[3]) Aufzeichnungen über eine Passion (anno 1490) in Compiègne: „Mahieu Venesse. tonnelier fut constructeur des „hours“ (Bühnengerüst) et reçut 16 sous pour plusieurs tretteux par luy bailliez, tant a faire le paradis, comme le gouffre pour jouer iceluy mistere.“ Siehe Sorel „Notice sur les mystères représentés à Compiègne pp. 46 und 53. — H. de l'Epinois „Notes extraites des archives communales de Compiègne“. Bibl. de l'école des Chartes, série E. t. IV, p. 140.

chape de herlequin. Mit anderen Worten: im Gegensatz zum Publikum zieht der Bühnentechniker der stehenden Pariser Mysterienbühne für die Benennung des Begriffs „Höllenvorhang“ den Namen „chape de herlequin“ vor, und er liest zugleich aus den Bestandteilen der Formel chape de herlequin eine neue, erweiterte Bedeutung heraus, die Bedeutung „Herlekin-Deckmantel“, Deckmantel der Herlekinwelt, der Teufelwelt, der Höllenwelt.

Die bisherigen Bedeutungen der chape de herlequin auf der Bühne waren:

1. Herlekinkopf,
2. Herlekinkopf auf dem Vorhang vor der Hölle,
3. Vorhang vor der Hölle.

Nun wirkte der Inhalt des Begriffs „Vorhang vor der Hölle“ und das Bewußtsein von der praktischen Funktion dieses Vorhangs als „Bedeckung, Deckmantel der Hölle, der Teufelswelt, der Herlekinwelt“ durch die Macht der Gewohnheit so tief auf den Geist des Pariser Bühnentechnikers ein, daß er den Worten chape de herlequin einen ganz neuen, erweiterten, aber scheinbar wörtlichen Sinn unterschob, nämlich den Sinn, „Mantel der Herlekins, Mantel aller existierenden Herlekins, Mantel der Herlekinwelt, der Teufelswelt, der Höllenwelt“. Diese neue, übertragene Auffassung des Ausdrucks chape de herlequin als Mantel der Herlekinwelt wurde auch noch beschleunigt durch die Bedeutung des Wortes chape an und für sich. Chape heißt nicht nur „(Kapuzen-)Mantel“, sondern wird von jeher auch in der übertragenen Bedeutung „Deckmantel“, „Mittel zum Verbergen“, „Versteck“, „Schlupfwinkel“[1]) gebraucht.

Sobald nun der Ausdruck chape de herlequin auf dem Umweg über „Herlekinkopf“ zur Bedeutung „Vorhang vor der Hölle“ gelangt, fängt der allgemein bekannte bildliche Sinn des Wortes chape, nämlich „Deckmantel“, „Versteck“, „Schlupfwinkel“ an, auch in der Formel chape de herlequin lebendig zu werden.

In dem Augenblick, da chape de herlequin bedeutet „Vorhang vor der Hölle“, bedeutet es sofort auch „Deckmantel der

[1]) Siehe für alle diese übertragenen Bedeutungen Godefroy „Dictionnaire“. unter chape und dessen Ableitungen, und Du Cange II, 111a.

Welt der Herlekins, der Teufelwelt, der ganzen Höllenwelt: Vorhang über der Hölle."

In dieser neuen Bedeutung „Vorhang vor und über der Hölle" spricht sich die praktische Funktion des Höllenvorhangs aus, und deshalb ist die Formel chape de herlequin in dieser Bedeutung in das Wörterbuch gerade des Pariser Theaterfachmanns übergegangen als sprachliches Ausdrucksmittel für den Gesamtbegriff „Höllenvorhang, Vorhang vor und über der Hölle", für den es vorher keine ausreichende Bezeichnung gab. In dem Spezialwörterbuch des Pariser Bühnentechnikers ist die chape de herlequin aber nicht bei der Bedeutung „Vorhang vor und über der Hölle, Deckmantel der ganzen Höllenwelt" stehen geblieben.

Wo lag denn die ganze Höllenwelt der Bühne?

Unter den Brettern, und zwar dehnte sie sich mehr oder weniger weit nach dem Hintergrund zu aus, je nach Bedürfnis. Es verband sich also mit der Vorstellung von der „Höllenwelt" die Vorstellung einer gewissen Höllenzone unter der Bühne. Da aber der Eingang zur Hölle stets an einer beliebigen Stelle des Vordergrundes der Bühne lag,[1]) so gehörte zur Höllenzone unter der Bühne in jedem Fall der Vordergrund der Bühne. Kurz, der Begriff „Höllenwelt" wird gleichbedeutend mit „Bühnenvordergrund".[2])

Und so bedeutet denn für den Fachmann in Paris der „Deckmantel der Höllenwelt", die „chape de herlequin", der „Vorhang vor und über der Höllenwelt" gleichzeitig auch: „Deckmantel des Bühnenvordergrundes", „Vorhang vor und über dem Bühnenvordergrund".

Mit diesem Sinn war dem Pariser fachmännischen Ausdruck chape de herlequin die Fortexistenz gesichert. Denn dieser Sinn knüpfte sich — unabhängig von jeder äußeren

[1]) Siehe oben p. 71.

[2]) Schiött (Herrigs Archiv 68, p. 141) hat gezeigt, daß im Text des religiösen Dramas der erste beste Name für „Hölle" ohne Furcht vor Mißverständnissen einfach zur Umschreibung des Begriffs „Vordergrund" angewendet wird. Welches moderne Theaterpublikum begriffe z. B., daß der Befehl eines Königs „führe ihn nach der Hölle" bedeuten soll „führe ihn nach vorn" (nach dem Bühnenvordergrund zu).

Form des Höllenvorhangs — an die praktische Funktion des betreffenden Bühnenrequisits, an seine Eigenschaft als „Deckmantel, Vorhang vor und über dem Vordergrund". Da nun die Pariser Bühne niemals den Deckmantel, die chape, den Vorhang vor und über dem Bühnenvordergrund aufgab, so war der Bühnentechniker und damit die ganze Theaterwelt auf die Beibehaltung des Namens dieses Deckmantels, dieser chape, dieses Vorhangs vor und über dem Bühnenvordergrund angewiesen.

Anders erging es jedoch in Paris dem zweiten, besonders vom Nichtfachmann angewandten Namen des Höllenvorhangs, dem Namen „Struwelfratze" (hure). Er bezog sich nur auf das Aussehen des Vorhangs. Sobald nun der Vorhang das alte Aussehen verlor, ging auch die Bezeichnung für dieses Aussehen unter. —

Nachdem wir die logische Entwicklung dieses Begriffs „Herlekinkapuzenmantel" (Herlekinkappe), chape de herlequin, bis zu der Stufe verfolgt haben, wo chape de herlequin ganz allgemein bedeutet „Vorhang vor und über dem Bühnenvordergrund", dürfen wir fragen: Was ist der moderne manteau de harlequin anders als der Vorhang vor und über dem Vordergrund der Bühne, als der verschiebbare Abschluß des Bühnenvordergrundes nach vorn und oben?

Daß es heute drei getrennte Teile sind, die die Einheit manteau de harlequin bilden, und daß diese drei getrennten Teile nicht mehr wirkliche, sondern nur gemalte Vorhänge sind, beweist nichts gegen die Übereinstimmung der gleichnamigen Begriffe chape de harlequin und manteau de harlequin, beweist nichts gegen die Behauptung: Der manteau de harlequin ist eine jüngere Entwicklungsstufe der alten chape de harlequin.

Die Harlekinkappe, der Harlekinmantel der französischen Bühne steht übrigens mit dieser Entwicklung nicht vereinzelt da. Wer sich z. B. darüber wundert, daß der Vorhang vor und über der Hölle der mittelalterlichen Bühne zu den drei gemalten Abschluß-Draperien vor und über dem Vordergrund der modernen Bühne geworden ist, und daß also der ursprüngliche Höllendeckmantel mit der Zeit jede Beziehung zur Hölle verloren, aber doch den Namen „Herlekin- d. h. Teufelsdeck-

mantel“ bewahrt hat, der sei an die Geschichte des Paradieses (paradis) d. h. des Himmels der mittelalterlichen Bühne erinnert.

Nahm die Hölle einen beliebig großen Platz unter dem Bühnenvordergrund ein, so befand sich das Paradies stets im Hintergrund und zwar als „Paradies“ = „Himmel“ im ausgesprochenen Gegensatz zur Hölle, auf einer Anhöhe oder einem Gerüst des Hintergrundes. Das Paradies oder der Himmel war nur vermittels einer mehr oder weniger steilen Treppe oder Leiter von der Bühnenebene aus zugänglich.

So bildete das Paradies oder der Himmel ein- für allemal den lokalen Höhepunkt der Mysterienbühne. Man nannte den höchsten Punkt der Bühne „Paradies“ [1]) und behielt diesen technischen Ausdruck auch für Theateraufführungen bei, in denen gar kein Paradies vorkam. Schließlich heißt heute nicht nur der oberste Teil der Bühne[2]) „Paradies“, sondern man dehnt diese Bezeichnung auch auf den obersten Teil des Zuschauerraumes aus, der erst nach mühevollem Aufstieg erreicht wird.[3]) Und so nennt der Pariser Volksmund heute die höchste Galerie und deren Sitz- und Stehplätze „Paradies“[3]) und setzt diesem Namen in Anspielung auf den unbequemen Aufstieg respektlos zur Seite die Bezeichnung „Hühnerstall“ (poulailler).

Und wie ist es mit der logischen Entwicklung des modernen Theaterworts „orchestre“? Bietet sie nicht, ebenso wie der Werdegang des heutigen Theaterbegriffs „Paradies“ ein Analogon zur Begriffsgeschichte des Wortes chape de herlequin? Wenn z. B. die Direktion der Pariser Oper bestimmt, daß fortan keine Dame mehr im Hut zum „Orchester“ zugelassen wird,[4]) will das besagen, jede Dame in Soireetoilette sei zum Eintritt in das Orchester oder vielmehr zu

[1]) Siehe z. B. oben p. 79, Anm. 3 und vergl. die Bühnenanweisung „Constituatur paradisus loco eminenciori“ im XII. Jahrhundert (im Adamsspiel, Ausgabe von Graß in Försters Rom. Bibl. VI, 1891, p. 3).

[2]) Vergl. Suchier-Birch-Hirschfeld, op. cit. p. 291.

[3]) Vergl. z. B. Adolphe Brisson: Florise Bonheur Paris, Flammation 1902, p. 53.

[4]) Siehe z. B. „Le Temps“ Ausgabe vom 11. Okt. 1902, erste Seite, Artikel: Le chapitre des chapeaux.

dem vom Orchester eingenommenen Raum berechtigt? — Sollte je eine Ausländerin das Wort orchestre etwa in diesem Sinn interpretieren, so müßte sie sich im entscheidenden Augenblick dahin belehren lassen, daß für ihren Fall unter „orchestre“ weder die Musikkapelle der Oper noch der Raum zwischen Kapellmeisterpult und Bühne, sondern der vorderste Teil des unteren, der Bühne direkt gegenüber liegenden Zuschauerraums zu verstehen sei. Aber nicht nur in der „Oper“ oder in der „Komischen Oper“, sondern auch in der „Comédie Française“ und in allen andern Theatern heißen die vordersten zu ebener Erde belegenen Plätze „Orchesterstühle, fauteuils d'orchestre“, und heißt der vorderste Teil des unteren Zuschauerraumes „orchestre“,[1]) obgleich die Musikkapelle längst aus vielen dieser Theater verschwunden ist.

Logisch ist also die Entwicklung der drei Begriffe chape de herlequin, paradis und orchestre ein und dieselbe. Alle drei Begriffe sind erst durch Übertragung zu ihrer heutigen Bedeutung gelangt. Trotzdem sie nun heute nicht mehr „Bühnen - Himmel“, „Bühnen - Orchester“ und „Eingang zur Bühnen-Hölle“, sondern „oberste Zuschauergalerie“, „unterste Zuschauerplätze vorn“ und „drei gemalte Abschlußdraperien vor und über dem Bühnenvordergrund“ bedeuten, sind ihnen doch die alten Namen verblieben. Und so ist noch heute die ursprüngliche Teil-Benennung „chape oder manteau de harlequin = Vorhang vor und über der Hölle der Bühne“ der Name für das Ganze, für „Vorhang vor und über dem Vordergrund der Bühne“. Diesen in der Sprachgeschichte alltäglichen Vorgang der Stellvertretung, welche der Teil-Name für den Gesamt-Namen übernimmt, bezeichnet man mit dem Kunstausdruck „der Teil an Stelle des Ganzen“, pars pro toto. Es erscheint also die soeben gezeigte Erweiterung der mittelalterlichen Bedeutung des Wortes „Harlekinmantel“ zu dessen moderner Bedeutung durchaus annehmbar und zwar umsomehr, als weder für die Bedeutung des mittelalterlichen

---

[1]) Vergl. z. B. Larroumet, Chronique Théâtrale im „Temps“ vom 8. Dez. 1902. letzte Spalte. — Chronique Théâtrale im „Temps“ vom 29. Dez. 1902, sechste Spalte.

und modernen Harlekinmantels noch für die Form seines Namens chape oder manteau de harlequin bisher eine andere, genügende Erklärung gegeben werden konnte.[1])

Wir verlassen nunmehr die Technik der mittelalterlichen Bühne mit der Erkenntnis:

Hatte der Herlekinmantel (chape de herlequin) die ständige Dekoration des Vordergrundes der mittelalterlichen Bühne gebildet, und hatte er sich bald in der Mitte des Vordergrundes, bald im Vordergrund rechts oder links befunden, so bildet der Harlekinmantel (manteau d'Arlequin) die ständige Dekoration des Vordergrundes der neuzeitlichen Bühne und befindet sich sowohl in der Mitte des Vordergrundes als auch gleichzeitig im Vordergrund rechts und links. Kurz: der Harlekinmantel der modernen französischen Bühne ist eine jüngere Entwicklungsstufe des Herlekinmantels der mittelalterlichen französischen Bühne.

Daraus folgern wir: wenn der Herlekinmantel sich zum Harlekinmantel entwickelt, liegt die Annahme nahe, daß sich auch der Herlekin zum Harlekin entwickelt hat.

Bedenken wir, daß diese Annahme sich uns nunmehr zum drittenmal aufzwingt!

Zuerst[2]) war es die allgemeine Feststellung von der absoluten Gleichheit der Pariser Formen herlequin (gesprochen harlequin) und harlequin.

Dann[3]) war es die besondere Feststellung, daß in der heutigen Volkssprache der Champagne das Wort „les arlequins" bedeutet „die Herlekins" in ihrem ursprünglichen Sinne als Feuer- oder Luftgebilde (= Irrlichter).

Nunmehr ist es die Sicherheit, daß der Harlekinmantel der modernen Bühne nichts anderes ist als der Herlekinmantel in seiner Bedeutung als „Teufelsdeckmantel".

---

[1]) Vergl. Paulin Paris: Journal de l'instruction publique, 1855, p. 304 und Petit de Julleville: Les Mystères. 1880, I. p. 388 mit unseren Ausführungen oben p. 73, Anm. 1 und vergl. Pougin: Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre, 1885. p. 494 mit Raynaud: La mesnie Hellequin in Etudes romanes dédiées à Gaston Paris. 1890. p. 65. Anm. 1, Ende.

[2]) Oben p. 20/21.

[3]) Oben p. 33/34.

Der Harlekin der Bühne wäre also nichts anderes als der Herlekin in seiner Eigenschaft als komischer Dämon und als Gegenstand mimischer Darstellung?

Kapitel IV.

Der führende Herlekin.

Wir verließen das dritte Kapitel mit der Frage: „Wäre der Harlekin, der komische Bediententypus, ursprünglich ein komischer Teufelstypus?“

Im Augenblick, da wir diese entscheidende Frage formulieren, sagen wir uns sofort, daß sie etwas verschweigt.

Gewiß zwingen uns, wie im dritten Kapitel festgestellt wurde, nunmehr drei Tatsachen (Entwicklung des Namens herlequin zu harlequin, Fortleben des Begriffs „die Herlekins = Feuergestalten, Irrlichter“ in der Form arlequins, Identität des Herlekin- und Harlekinmantels der Bühne), gewiß zwingen uns drei Tatsachen zu der Annahme: der Harlekin unserer Tage ist der zum komischen Menschen gewordene Teufel Herlekin des Mittelalters.

Aber kann man ohne weiteres, wie die Worte herlequin und harlequin, so auch die Begriffe „Harlekin des Mittelalters“ und „Harlekin der Neuzeit“ einander gleichsetzen?

Der Harlekin der Neuzeit, die uns allen vertraute Bühnenfigur der Komödie, tritt nur als Einzelperson, als Individuum auf. Der Harlekin (Herlekin) des Mittelalters tut das nicht. Der Herlekin des Mittelalters ist eine Gesamtheit gleichnamiger Wesen, eine Masse von Individuen ungefähr gleichartigen Charakters. Das, was wir bis jetzt „den“ Herlekin des Mittelalters genannt haben, existiert in Wirklichkeit gar nicht. Es existieren nur „die Herlekins, die Herlekinleute“. „Der“ Herlekin ist ein Werk unserer Gedankenarbeit, „der“ Herlekin ist eine Abstraktion. „Der“ Herlekin bedeutete für uns zweierlei: 1. die Gattung Herlekin, d h. die Gesamtheit aller Herlekins; 2. den Typus Herlekin, d. h. die Verkörperung der wesentlichen Eigenschaften sämtlicher Herlekins durch einen einzigen, beliebigen Vertreter der Gattung.

Allerdings hat auch der französische Volksgeist des

Mittelalters diese Abstraktion „der" Herlekin als Gattung[1]) und Typus[2]) gebildet, aber nur unbewußt. Im Bewußtsein des Mittelalters lebten, wie gesagt, nur „die Herlekins".

Und diese Tatsache scheint auszuschließen, daß von allen Herlekins gerade ein einzelner Herlekin zur Bühnenfigur der Komödie geworden sein sollte. Müßte nicht dieser einzelne Herlekin neben seinem Familiennamen „Herlekin" noch einen Vornamen tragen, so wie der Herlekin Narrenbeißer?

Der Harlekin der Komödie heißt aber und hieß stets nur „Harlekin" schlechtweg. Und der Harlekin der Komödie ist, um es nochmals zu betonen, Einzelperson und tritt nie in Masse auf.

Also läßt sich die Annahme, die Herlekins, die Herlekinleute, leben in dem Harlekin der Komödie fort, doch nicht aufrecht erhalten?

Aber wir vergessen ja, daß zu den Herlekins, zu den Herlekinleuten, stets auch der Führer der Herlekinleute, der führende Herlekin gehört, „Herlekin" par excellence! Wir vergessen, daß dieser Herlekin eine Einzelperson ist und nie anders heißt als „Herlekin" schlechtweg. Wir vergessen, daß in der Bühnenbezeichnung chape de herlequin, Herlekin-Deckmantel, Teufels-Deckmantel, das „herlequin" nicht nur die Herlekin-Masse bedeutete, sondern in die Masse auch den Herlekinführer „Herlekin" einschließen mußte. Wenn wir bisher auch nicht sehr viel vom führenden Herlekin bemerkten, so wissen wir doch durch Ordericus Vitalis:[3]) Der führende Herlekin, genannt „Herlekin" schlechtweg, ist ein Riese und trägt eine Keule. Er zieht an der Spitze des nächtlichen Zuges der luft- und feuergestaltigen Herlekins und ist also selbst Nebel- oder Feuergestalt. Und Adan de

[1]) Siehe für den Begriff Herlekin als Gattung: Anhang No. II: Die Namen Herlethingi und Hellequin der Herlekinleute und vergl. oben p. 21.

[2]) Gewiß haben wir aus dem XIII. Jahrhundert einen Herlekin Narrenbeißer als komischen Teufel (oben p. 62) und einen Herlekin Natalis als irrende Seele kennen gelernt (oben p. 65, Anm. 4). Aber sie waren als beliebige Einzelwesen aus der Masse der anwesenden oder als anwesend gedachten Herlekins herausgegriffen (vergl. Anhang No. I), ohne daß die betreffenden Autoren beabsichtigten, durch die eine oder die andere dieser Personen den Typus Herlekin darzustellen.

[3]) Oben pp. 25, 27.

le Hale bezeugt:[1]) Der führende Herlekin, der „Herr“ Herlekin, der „König“ Herlekin, „der größte Fürst des Feenreiches“, entsendet von seinem weit entfernten Wohnsitz aus die Herlekins an bestimmte Orte. Er ist bei Herlekins und Menschen gefürchtet wegen seiner Kraft, seines Zornes und seines unsichtbaren Eingreifens in die Handlungen einzelner: er wirft die Leute ins Meer oder spielt ihnen böse Streiche, die die Welt belacht. Er hat intime Beziehungen, „der größte Fürst des Feenreiches“ zu Feen, den Freundinnen der alten Frauen, und wird wegen verschiedener dieser Eigenschaften — Etienne de Bourbon und andere berichten darüber[2]) — mitsamt seinen Herlekinleuten auch als Gespensterkönig „Arthus und seine Leute“ bezeichnet.

Nunmehr hängt die Richtigkeit unserer Annahme, der Herlekin habe sich zum Harlekin entwickelt, einzig und allein von der Beantwortung der Frage ab: Ist die Entwicklung des führenden Herlekin dieselbe wie die der Herlekins überhaupt?

Die Herlekins sind schon im XIII. Jahrhundert komische Teufel und Gegenstand mimischer Darstellung. Und der führende Herlekin? —

In den „Wundern des heiligen Eloi“[3]) lesen wir von einem nächtlichen Überfall einer Abtei durch einen Schwarm Teufel. Der Abt ist während des Überfalls abwesend. Er ist fortgegangen, um den heiligen Eloi zu begrüßen. Der Heilige erzählt nun dem ahnungslosen Abt den teuflischen Überfall:

„Ich werde dir sagen,[4]) wenn du mirs nicht übel nimmst,
Der Teufel ist über deine Abtei

---

[1]) Siehe oben p. 43, V. 604 ff., V. 615 ff., p. 47, V. 705 ff., p. 48, V. 733 ff., p. 49, V. 759, 763—765, p. 51, V. 826, p. 47, V. 710—713 und p. 48, V. 733 ff., p. 51, V. 836—856.

[2]) Siehe oben p. 64.

[3]) „Les Miracles de St. Eloi“. Ausgabe Peigné-Delacourt, 1857, cap. 60.

[4]) „Je te dirai se ne t'anuit
Li diable a t'abeïe
a nuit fierement envaïe.
Tant ont venté, tant ont herlé
Que presque tout ont craventé
Li fil Sathan tout l'edefisse
Laiens ont fait trop de malisse.“ . . . .
Quant la parole ot bien oïe
Li dans abés vers s'abeïe
Plus tost qu'il pot s'en repaira.
Il fu qui tost li desclaira
Anchois qu'a pié fus descendus
Que XIII de ses rendus
Li miex vaillant et li plus sage
Orent guerpi lor monniage
Et que nuit antré en larrechin
par le conseil de Herlekin
Essirent fors de l'abeïe
Pour enbrachier seculer vie.“

Bei Nacht gewaltig hergefallen.
So gestürmt, so wütend gelärmt haben sie,
Daß sie fast das Ganze zerfetzt haben,
Die Söhne Satans, das ganze Gebäude.
Drinnen haben sie zu große Missetat verübt"

Die Geschichte fährt fort:

„Als das Wort hat wohl vernommen
Der Herr Abt, zu seiner Abtei
Kehrte er alsobald zurück.
Da kam einer, der gleich ihm erklärte,
Bevor er vom Pferd herab auf den Füßen stand:
Daß dreizehn von den seiner Aufsicht Untergebenen,
Die Tüchtigsten und Weisesten,
Ihr Mönchtum hätten im Stich gelassen
Und, als es Nacht geworden, im Verstohlenen,
Auf den Rat Herlekins
Aus der Abtei entwichen seien.
Um sich weltlichem Leben in die Arme zu werfen." — —

Die Herlekins sind hier wieder, wie in der ganzen kirchlichen Literatur der Zeit,[1]) bösartige Teufel. Ihren Führer, den Oberteufel, nennt der Verfasser kurz „Teufel" und „Herlekin". Der führende Herlekin ist also hier „der Teufel", und der Eigenname Herlekin wird als allgemein bekannt vorausgesetzt in dem Sinn von „der Teufel".

Herlekin ist der Böse, der gegen die Werke der Kirche anstürmt und gerade „die tüchtigsten und weisesten" Männer der Kirche in Versuchung und zur Sünde führt. Herlekin, der Oberteufel, braust mit seiner Bande, den „Söhnen des Satans", im nächtlichen Sturmwind heran.

Noch heute lebt der führende Herlekin, „Herlekin" als gefährlicher Dämon, im Volksbewußtsein fort, noch heute wissen die Dorfkinder in der Champagne, in der Gegend um Reims, daß im herbstlichen Abendwind der führende Herlekin sich an die Leute heranmacht, und vor dem Zubettgehen, wenn in der Ferne die roten Irrlichter, die roten Herlekins (arlequins) spuken,[2]) erschrecken sie sich gegenseitig auf der

[1]) Vergl. oben pp. 63 f.
[2]) Oben p. 33.

Dorfstraße durch den „aus Leibeskräften“ ausgestoßenen Schrei: „Herlekin ist uns auf den Fersen!“ (Arlequin sur nos talons!)[1]) Die Vorstellung vom Herlekin als Führer der feuergestaltigen Herlekins, als rote Luft- oder Feuergestalt, geht heute noch im größten Teile Nordfrankreichs unter verschiedenen Namen um. Der Normanne Ordericus Vitalis hat uns die riesige Luftgestalt des Herlekin des XI. Jahrhunderts gezeichnet, und seine Landsleute, die normannische Bevölkerung (besonders die um Bonneval), erzählen heute noch von jener unheimlichen Vision als einer nächtlichen Erscheinung von etwa dreißig rotgekleideten Menschen.[2]) Die Vorstellung vom führenden Herlekin als „rotem“ Gespenst war noch zu Beginn des XIX. Jahrhunderts in Nordfrankreich so selbstverständlich, daß sie ein lustiges Theaterstück, ein Vaudeville, entstehen ließ mit dem Titel „Der rote Jäger“.[3]) Dieser rote Jäger erschien, wie ausdrücklich betont wird,[4]) im Walde von Fontainebleau dem König Heinrich IV. Und dieser rote Jäger soll der Gespenster-König Arthus gewesen sein. Nun sagten wir schon,[5]) daß bereits im XIII. Jahrhundert der König Arthus und sein Geistergefolge allgemein mit den „Herlekinleuten“, mit dem „König“ Herlekin und seinem Gefolge identifiziert wird. Jetzt sehen wir: einer der Gründe, die bewirken, daß noch heutigentages „König Arthus“ und „König Herlekin“ ein und dasselbe besagen, ist die Übereinstimmung in ihrer äußeren Erscheinung als rote Luft- oder Feuergestalten. Diese Übereinstimmung erstreckt sich auch auf die Umgebung der beiden Könige des Gespensterreichs und wird uns ein

---

[1]) Paulin Paris „Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi“, 1836, I, 324.

[2]) Oben p. 33.

[3]) Collin de Plancy „Dictionnaire infernal“ 1825, unter „Arthus“, bemerkt in einer Note: „Voyez aussi la notice mise en tête du „Chasseur rouge“, vaudeville“. Das Vaudeville selbst war uns nicht zugänglich.

[4]) Collin de Plancy, loc. cit: „Quand le grand-veneur apparut à Henri IV dans la forêt de Fontainebleau, quelques-uns dirent que c'était la chasse du roi Arthus.“ Dann folgt als Note: Voyez „Veneur“ und dann die soeben in Anm. 3 von uns zitierten Worte.

[5]) Oben p. 64.

wichtiges Ergebnis liefern. Doch hören wir erst, was das französische Landvolk darüber zu erzählen weiß. Es ist viel.

„Arthus . . . kommt nachts in die Wälder Englands und der Bretagne und jagt unter großem Lärm mit . . . Dämonen und Gespenstern".[1]) . . . „Die Volksüberlieferung bewahrt in der Umgegend von Huelgoat, im [Departement] Finistère, das sehenswerte Denkmal des riesigen Arthus-Schlosses. Man zeigt aufgehäufte Granitfelsen als die Trümmer seiner weit hingestreckten Mauern. Darunter liegt, sagt man, ein Schatz. Es bewachen ihn Dämonen, die oft in der Gestalt von Irrlichtern die Lüfte durchqueren und dabei manchmal gräßlich-heulende Töne ausstoßen, die das Echo der Umgebung vielstimmig wiederholt. Der Fischadler, der Mäusebussard und der Rabe sind die finstern Gäste — die einzigen — dieser wunderbaren Ruinen, wohin, wie man behauptet, von Zeit zu Zeit Arthus' Seele mit ihrem Geistergefolge zurückkehrt." [1])

Also wieder der gespenstige Arthus als Oberhaupt roter Luftgestalten, der Irrlichter, ganz wie der führende Herlekin, der Sturmdämon mit seinen roten Herlekins. Doch hören wir weiter: „Des Nachts, in den gräßlichen Einöden der Küsten der Bretagne, bei Saint-Pol-de Léon, durcheilen heulende Luftgestalten das Gestade. Der rote Mann ist ergrimmt, gebietet den Elementen und schleudert in die Wogen hinab den Reisenden, der sich in seine Geheimnisse und die Einsamkeit eindrängt, die er liebt." [2]) —

Was ist der Luftdämon, den man den „roten Mann" nennt, anders als der führende Herlekin?

Um „den roten Mann" herum „durcheilen heulende Luftgestalten" das Gestade. Diese „Dämonen, die gräßlich-heulende Töne ausstoßen", werden im Departement Finistère ausdrücklich als die Irrlichter im Gefolge des Gespensterkönigs Arthus bezeichnet. Und anderseits sind ja „Arthus und seine Leute" dasselbe wie „die Herlekinleute", und „Arthus-Jagd" oder „Herlekin-Jagd", „Herlekin-Leute" ist ihr Name

[1]) Collin de Plancy loc. cit.

[2]) Collin de Plancy op. cit. unter „Homme rouge".

heute noch in der Normandie.[1]) Ferner: „Der rote Mann", der König der Luftdämonen, ist besonders gefürchtet, weil er die Leute ins Meer stürzt. Und warum fürchten den führenden Herlekin, den „König" Herlekin, sogar die eigenen Herlekinleute? Gerade weil der „König Herlekin" am Orte seines gewöhnlichen Aufenthaltes — für Luftgeister mindesten vierundzwanzig Stunden in der Luftlinie von Arras entfernt[2]) — im Zorn sogar die ihm vertrautesten Herlekins ins Meer hinabstürzt. Und wann zittern die Anwohner der Seine von Paris bis Le Havre vor dem Ober-Herlekin? Wenn er in den Januarnächten — also zu derselben Zeit wie in den Tagen vor Ordericus Vitalis[3]) — unter dem Kap Antifer an der normannischen Küste aus dem Meere (!) hervorbricht, um bis weit hinauf die Seine-Landschaften heimzusuchen.[4]) —

Und schließlich — last not least — warum heißt der Herrscher der Luftdämonen gerade der „rote" Mann? Weil er eine rote Luft- oder Feuergestalt ist, genau wie die rote Masse seines Gefolges, genau wie „die roten Männer" d. h. „die Herlekinleute, die Leute des Herlekin" („familia Herlechini") der Normandie[5]) und der Champagne,[6]) weil er der Führer der Irrlichter, der roten Herlekins, der arlequins,[7]) weil er der führende Herlekin, „Herlekin" par excellence, weil er, wie man heute noch in der Champagne sagt,[8]) „Harlekin", „Harlequin", „Arlequin" ist.

Sagen wir es kurz: der Begriff „der führende Herlekin" hat sich bis heute im Volksbewußtsein unter verschiedenen

[1]) Dans le département de l'Orne on appèlle Mère Harpine, chasse Arthus ou chasse Hennequin une troupe de prétendus esprits infernaux qui traversent les airs en jetant des cris aigres et prolongés. Dubois, Recherches sur la Normandie, 1843, p. 309. Mère „Harpine" Volksetymologie zu Maisnee Herlequin, Harlequin, wie „Manie" Hennequin in den Vogesen (Godefroy Dict. unter Hellequin).

[2]) Oben p. 55 f.

[3]) Oben p. 24

[4]) Das berichtet der gleich zu zitierende Lay von der Hexe Luque.

[5]) Oben pp. 27 und 30.

[6]) Oben p. 32.

[7]) Oben p. 33 und vergl. „arlequins" = Irrlichter in Vervins, Arrond. Béthune, Dép. Pas de Calais, bei Godefroy. Dict. unter Hellequin.

[8]) Oben p. 89.

Namen (Hennequin „Arthus", „der rote Mann", „der rote Jäger")[1] erhalten. Einer dieser Namen ist heute noch „Herlekin" (Harlequin, Arlequin). Also: der heutige Eigenname Harlequin, Arlequin kommt heute in der Bedeutung vor „Herlekin" par excellence, „Ober-Herlekin", „führender Herlekin", „Führer der Herlekins", „Führer der Herlekinleute". Das ist entscheidend. Denn wenn der Eigenname Harlequin noch heute, genau wie im XIII. und schon im XI. Jahrhundert, den führenden Herlekin bezeichnet, um wie viel geläufiger muß vor vierhundert Jahren dieser Eigenname Harlequin im Sinne von „Ober-Herlekin" jedem Nordfranzosen gewesen sein! Wie selbstverständlich muß der Name Harlequin für „Ober-Herlekin" im XVI. Jahrhundert gewesen sein, das die Geburtszeit des modernen Theater-Harlekin ist! Wir bedürfen gar nicht des ausdrücklichen Zeugnisses aus den Jahren vor 1514, das uns den Namen Harlequin im Sinne von „Ober-Herlekin" bestätigt.[2] Wir wissen nachgerade genug von „jenen alten Herlekinleuten", „jenen alten Leuten des Herlekin" (antiquam illam familiam Harlequini), dem nächtlichen, tollen Zug der nichtsnutzigen Herlekins. Richten wir den Blick in die Gegenwart!

Kann unser Theater-Harlekin, die Einzelgestalt, das Individuum, ursprünglich nicht sehr wohl der Ober-Herlekin sein, der führende Herlekin, „Herlekin" schlechtweg, als komischer Teufel und als Gegenstand mimischer Darstellung?

Bekommt jetzt, in diese neue Form gekleidet, unsere frühere zu Beginn des Kapitels[3] geäußerte Vermutung: Der Harlekin unserer Tage ist der zum komischen Menschen gewordene Teufel Herlekin des Mittelalters — bekommt diese Vermutung jetzt nicht immer größere Wahrscheinlichkeit?

Doch halt! Ist uns der Ober-Herlekin je als Teufel begegnet? Gewiß, schon im XIII. Jahrhundert, als „Satan", als Zerstörer kirchlicher Werke und Versucher der Frommen.[4] Und wir werden sofort das tolle Meisterstückchen des Teufels Herlekin aus dem XIII. Jahrhundert kennen lernen, des Ober-

[1] Oben p. 90.
[2] Siehe oben p. 66, Anm. 1.
[3] Oben p. 86.
[4] Oben p. 88.

Teufels Herlekin, der aus dem normannischen Kap Antifer heraus der Hölle entsteigt:

„Seitdem Rouen gegründet wurde,[1])
Ist keine solche Teufelei ausgeführt worden
— Soweit man mir erzählte und sagte —
In der Art wie Luque, die Verfluchte es anstellte.
In der fünften Nacht vor St. Peter,
Die man „Winter unter dem Fels" nennt,[2])
Legte sich Luque, die Verfluchte, zu Bett.
Und sobald der Tod ihr nahe kam,
Und sie die Gesundheit nicht mehr erlangen konnte,
Ließ sie es Helekin wissen,
Entbietet ihm, er möge sich
Ihrer erinnern und sie holen kommen,
Sie wolle von ihm geheiratet sein:
Sie gäbe nichts, keinen Kuhwanst,
Auf ihren Ehemann Boutecareste;
Bittet ihn, er möge sich ins Mittel legen,
Das tollste Fest zu veranstalten,
Das jemals ausgedacht wäre,
Damit man über die Welt hin davon rede,
Über Berge, über Täler und weit und breit.
Als Hellekin dies gehört hat,
Freute er sich gar hart darüber.
Dann redete er „den Leuten" davon.
Höflich hat er sie angesprochen
Und sagt, daß er sich verheiraten will
Mit der, auf die er sich am meisten verlassen kann:
Das ist Dame Luque, die Verfluchte.
Sobald er das Wort gesagt hatte,
Da hat jeder einzelne bei seiner Seele geschworen,
Daß das die weiseste Dame ist,
Die es von dort bis nach Viterbo gäbe:
In der Welt gibt es kein noch so böses Kraut,
Das sie nicht durch und durch kennt.
Sie ließ dadurch manche Angst erdulden
Den Elias aus Poitou
Und ließ ihn anstatt Wein
Den Kräutergifttrank trinken, der Crampe-Kraut heißt.
Dann erhob sich unter ihnen großer Lärm,
Um sie (Luque) Hellekin lobend zu empfehlen.

[1]) Der altfranzösische Originaltext ist nach einer Berliner Handschrift veröffentlicht von G. Raynaud in der Romania XII, p. 224 ff.

[2]) Also am 13. Januar.

Er ließ sich nicht lumpen,
Sondern handelte als Vornehmer und Weiser.
Aus der Hölle nahm er dreitausend Boten,
Um sie nach verschiedenen Orten zu entsenden.
„Ja bevor der Winter vorüber sei,
Sagte er ihnen, werde er sie heiraten,
Die größte Freude werde er ihnen bereiten,
Wie keine Leute je eine so große sahen.“ —
Über die ganze Welt hin verbreiteten sie sich:
Allesamt, die sie fanden,
Sie brachten es fertig, sie mitzunehmen,
Alle, die sich auf Zauberei verstanden,
Führten sie tanzend
Vor Hellekin in die Hölle.
Der hielt einen Stab von Eisen,
Mit dem er, sich belustigend, herumging.
Dann hat er in ihrer aller Gegenwart gesagt:
„Ihr Herren! Auf! Los, los!
Nun soll die Landschaft Caux[1]) sehen, was wir vermögen!“
Da fahren heraus alle Höllenleute;
Durch die Höhlung des Kaps Antifer[2])
Sind die Höllenleute in die Landschaft Caux eingedrungen,
Wo sie manch' großen Schaden taten;
Durch Neuville[3]) stießen sie so ihren Schwarm hindurch,
Daß sie dessen Turm herunterschlugen,
Und ebenso in Yvetot.[4])
Neben einem Weiler bei Yvetot
Fanden sie eine Windmühle,
Die Helekin und seine Versammlung
Auf Schiffen über einem Rad
Purzelbäume schlagen läßt.
Durch den Forst von Tret kamen sie zurück,
Wo sie sich lustig aufführten.
Denn sie veranstalteten in einem Augenblick
Das allerstärkste Turnier,
Das jemals ist und jemals war.
Ihre Lanzen waren von Holz,
Von solchem Holz, wie sie es fanden;
Sehr gut erprobten sie da ihre Kraft:

[1]) Der nordwestliche Teil des Departements Seine-Inférieure heißt „Pays de Caux“.

[2]) Bei dem Badeort Etretat.

[3]) Neuville-le-Pollet bei Dieppe. Die Herlekinleute ziehen also in nordöstlicher Richtung die normannische Küste entlang.

[4]) Station der Bahn Rouen—Le Havre.

Jeder umarmte einen Baum —
Anstatt eines Schildes — und riß ihn heraus.
Dann gingen sie ans Turnier,
Aber ich kann nicht sagen, wie;
Bin ja nicht dabei gewesen.
Aber der eine von ihnen entfloh,
Und die andern immer dahinterher,
Die ihm so nahe folgten,
Immer mit Jagdlärm und in rasender Schnelligkeit,
Daß in den Forst von Brotonne [1])
Sie ihn hineinjagten, immer in wilder Hetze.
Da hielt jener still
Und lieferte ihnen allen Kampf,
Da hättet ihr großes Streitgetümmel gesehen!
Sie hätten ihn niemals gefangen,
Wenn sie ihn nicht so überrascht hätten;
Aber so viele Bäume ließen sie
Um ihn herum niederfallen, daß er nicht sehen konnte,
Wie er ihnen entwischen könnte.
Da wandte ihn im Herzen der Allmächtige um,
Denn er weiß wohl, daß er besiegt wird;
Dem König hat er seinen Schild übergeben,
In St. Arnoult bei Caubebec.
Dort ließen sie den Bach Bec [2]) anschwellen
Und schlagen den Turm dort in Trümmer,
Sodaß ihm seitdem kein Aufkommen ward.
In jenem Wald hat, jeder für sich,
Jeder von ihnen so großen Durst bekommen,
Daß sie schwarzfarbige Gesichter bekamen.
Dort wären sie vor Durst ausgetrocknet,
Hätten sie nicht die Seine gefunden.
Herr Hellequin und seine Leute
Fanden Wein von St. Yon, [3])
Tranken davon, weil er ihnen gut vorkam.
Darüber waren sie besonders froh,
Daß ohne Übereinkunft mit den Händlern,
Die die Weinsorten gekauft hatten,
Sie aus den Weinen ihr Launenspiel machten.
Aus dem Rive-[?]Brot machten sie Suppen,
Das sie auf den Schiffen ringsum sahen.
Aber der eine von ihnen war krank:
So schien ihm das Brot zu fade,

[1]) Bei Caudebec, an der Seine.
[2]) Bec ist der Bach von Caudebec.
[3]) Im Departement Seine et Marne.

Weil es ungesalzen war.
Da ist jeder gleich gegangen
Salz suchen vom besondersten,
Das sie irgendwo [1]) fanden,
Womit sie allsobald das Brot salzten.
Von dort gingen sie fort nach Rouen;
Dabei wirbelten sie immerfort durcheinander
— Indem sie sie zugleich um und um drehten —
Die Salz- und Heringsschiffe,
So, wie sie Reihe an Reihe lagen;
Das gab eine zu schöne Geschicklichkeitsprobe. —
Ebenso ließen sie die Weintonnen
Vom ersten Hafenstaden —
Ich weiß nicht warum, noch wozu —
Hinab nach St. Caterine [2]) gehen:
Das geschah ohne den göttlichen Willen.
Manches Weinen, manchen Schrei und manches Unheil
Begannen sie dort in ihrer großen Wut
Auf Masten und Schiffen und Segelstangen.
Dann sind sie nach innerhalb gegangen, hinein nach Rouen,
Wo manch schöner Schornstein
Von ihnen in jener Nacht
Und zweitausend Häuserecken unterwühlt wurden.
Solange zogen sie in der Stadt umher,
Bis sie die Dame Luque fanden,
Die jetzt in der Hölle gesäubert wird
Und gleich, sobald sie sie fanden,
Reichten sie sich die Arme und hoben die Seele in die Höhe;
In Anbetracht, daß Luque eine Frau war,
Trugen sie sie nach Notre Dame.
Aber die Türe nach der Madeleine zu
Finden sie geschlossen; mit hochfahrender Stimme
Sagte Hellequin: „Du hast es zu bezahlen,
Erzbischof — du wirst schon sehen —
Daß du dieses Tor geschlossen hast".
Dann sagte er: „Atholite portas". (Reißt die Tore ein!)
Und sobald, wie er das gesagt hatte,
Ward es ausgeführt ohne jeden Widerspruch,
Hindernis oder Geschrei;
Gerade wie wenn es Lumpenzeug wäre,
Brachten sie die Türen und Riegel zum Zerbrechen:
Das besorgte der Hölle-Gerichtsvollzieher.
Aus der Kirche heraus fuhren sie durch das Fenster,

[1]) Vergl. Romania XII, im Originaltext.
[2]) Vorstadt von Rouen.

Das nach der Küche des Erzbischofs zu lag;
Oben von einem Pfeiler hinweg
Namen sie hundert Quadersteine,
Um den Erzbischof zu steinigen, aber der war nicht zu Hause:
Gott bewahrte ihn vor diesem Tode.
Aber sie zerstörten seine Gebäude:
Die Gründe dafür habt Ihr vernommen.
Von da gingen sie fort zur Hölle,
Woher sie seitdem niemals zurückkamen
Und auch nie wiederkehren werden;
Aber ein zu großes Freudenfest werden sie feiern.
Wie niemand es jemals tat
— — — — — — — — — — — — — — — — — — [1])
Christ, Jude noch Chaldäer,
Daß, so lange Gott Gott sein wird,
Ihr Fest und ihre Freude dauern,
Und er glaube nicht, daß er noch weiter von ihnen reden höre,
Wie sehr er auch sich drum bemühen mag,
Höchstens durch die Erwähnung von Boutecareste.
Den holte man, er lief herbei:
So eilig war er, daß er starb,
Ohne von seinem Priester Abschied zu nehmen.
Genug hatte er jenen Abend gegessen,
Betrunken starb er und vollen Bauches.
Aber anderweitig tat er, was ein feiner Mann tut,
Und dafür, daß man auf Luques Veranlassung
Dem Erzbischof das Ärgernis angetan hatte,
Ihm seine Gebäude zu zerstören.
Dafür benahm er sich nicht wie ein schlechter Mensch,
Sondern wie ein reicher, vornehmer Ehrenmann:
Dem Erzbischof hat er all' seine Möbel hinterlassen,
In deren Besitz er war.
Hier endigt Bourdet seinen Reim."

Der saubere Patron Boutecareste, den man aus der Kneipe ans Totenbett seiner würdigen Ehehälfte holen muß, und der infolge von Betrunkenheit stirbt, der Taugenichts, der ohne Priester aus dem Leben geht und der sich noch in der Todesstunde den Scherz leistet, einmal „den reichen, vornehmen Ehrenmann" zu spielen und sein lumpiges Mobiliar einem Erzbischof zu vermachen, Boutecareste, der bei seiner Frau noch „keinen Kuhwanst" gilt, ist für des Dichters Bourdet Zeitge-

[1]) Der Vers 176 fehlt in der Handschrift.

nossen, die Leute des XIII. Jahrhunderts,[1]) eine komische Figur. Nicht minder komisch ist Luque, die Verfluchte, die auf dem Totenbett sich „das tollste Hochzeitsfest" mit dem Teufel ausdenkt, die Hexe, auf die der Teufel „sich am meisten verlassen kann" (V. 26), „die weiseste Dame der Welt" — nach Ansicht der Teufel — (V. 26 ff.), die den Leuten Giftgetränke als Wein vorsetzt (V. 32—37), kurz, ein Unweib, das aller Teufel lauteste Lobsprüche herausfordert (V. 38 ff.). Und komisch ist auch — darauf kommt es hier an — die dritte Hauptperson dieser witzig sein sollenden Erzählung: der Teufel.

Er heißt „Helekin" (V. 10) und ist „der König" (V. 100) der Herlekins, der Führer der „Höllenleute" (V. 56—61).

Er freut sich „gar hart" (V. 22), in roher Teufelsart, wie die totkranke Hexe ihn an ihre alten Beziehungen erinnert (V. 11) und um eine tolle Entführung und Hochzeit bittet (12—20). Komisch ist die kirchlichem Einfluß entstammende Tatsache, daß Herlekin, dem wir bisher nur ein Liebesverhältnis zu den feenhaften Freundinnen der alten Frauen nachweisen konnten,[2]) nun ein irdisches Weib, eine Hexe heiratet. Komisch ist es, wie der Oberteufel Herlekin die Teufel, „seine Leute" (V. 23), versammelt, eine „höfliche Ansprache an sie richtet" (24) und ihnen offiziell seine Verlobung mit der „vertrauenerweckendsten Dame Luque, der Verfluchten" mitteilt (25 ff.).

Komisch ist es, wie Herlekin auf die Komplimente seiner Leute hin (29—40) „sich nicht lumpen lassen will", sondern die Botschaft der Verlobung und der nahe bevorstehenden „lustigen" Hochzeitsfeier — er hat immer ein Freudenleben geliebt[3]) — gleich durch dreitausend Herlekins nach allen Weltrichtungen hin ansagen läßt (40—48).

Komisch ist die Freude des Teufels-Bräutigams, wie er in der Hölle mit einem Eisenstab umhertanzt (53—55). Komisch sind alle seine weiteren Belustigungen (72) außerhalb der Hölle, vom Purzelbaumspiel mit der Windmühle an (66 ff.) bis zur Entgegennahme des Schildes irgend eines im Wald-

[1]) Siehe die von Raynaud gegebene Zeitbestimmung, Romania XII, p. 209.
[2]) Oben p. 42 f., Vers 595—610.
[3]) Oben p. 56.

Turnier abgehetzten, mit Bäumen beworfenen Herlekin (71—100), bis zur fröhlichen Zecherei aus den Fässern ahnungsloser Weinhändler (100—116) und bis zum kunstvollen Herumwirbeln und tollen Umstülpen aller Salz- und Heringsschiffe im Hafen von Rouen. Und gar in Rouen selbst!

Nachdem die Herlekins, in zwei Reihen geteilt, sich die Arme gereicht und so eine lebende Bahre für die tote Hexe gebildet haben (147 f.), führt Herlekin sie im Sturm zur Kirche Notre Dame. Die Kirche gerade der heiligen Jungfrau will Herlekin entweihen, weil es sich bei Luque um die Seele einer Frau handelt (149 f.).

Aber nicht zufrieden mit dem frechen Versuch der Entheiligung, schreit Herlekin vor dem verschlossenen Kirchentor mit hochfahrender Stimme: „Du hast es zu bezahlen, Erzbischof, — du wirst schon sehen — daß du dieses Tor verschlossen hast. — Reißt die Türen ein!“ (151 ff.) Und dann dringt er, so, wie wir es schon in den „Wundern des heiligen Eloi“ erlebten,[1]) im Sturm durch die fallenden Türen, die Herlekins mit der toten Hexe hinterdrein, und braust, einen hohen Stützpfeiler verwüstend und ein Kirchenfenster zertrümmernd, durch die zerbrochenen Scheiben wieder hinaus und in die Hölle zurück (160 ff.). —

Inmitten dieser „Teufelei“ (V. 2), der größten in Rouens Geschichte (V. 1), inmitten des ausgelassenen, größtenteils irdischen Vorspiels zum „tollsten Höllenfeste“ (V. 41—48 und 174/75 und 178/79) steht, grell beleuchtet, die unheimliche Gestalt des führenden Herlekin.

Wie die Gesamtheit der Herlekinleute, und wie jeder Bruchteil der Herlekins (V. 41—52), und wie jeder beliebige Herlekin, mag er Herlekin Narrenbeißer heißen[2]) oder namenlos als kräftiger, vielgewandter Herlekin im luftigen Turnier sich auszeichnen (V. 84 f.), als kranker, appetitloser Herlekin nach Salz jammern (V. 119 f.), als Herlekin „Gerichtsvollzieher“ Einlaß durch geschlossene Kirchentore erzwingen (V. 162), kurz: ebenso wie die ganze Gattung „Herlekin“ (Teufel) komisch ist,

[1]) Oben p. 89.
[2]) Oben p. 57 ff.

sogar in der Form ihrer ewigen Bewegungen[1]) und in der unnachahmlichen, märchenhaften Geschicklichkeit ihrer Körperteile,[2]) wie die ganze Gattung Herlekin körperlich und geistig komisch ist, so zeigt der führende Herlekin, der Ober-Herlekin, so zeigt „Herlekin" seit dem XIII. Jahrhundert komisches Wesen.

„Herlekins," des komischen Oberteufels Entwicklung, ist also genau dieselbe wie die der Herlekins, der Herlekinleute überhaupt.

Wir brauchen also Herlekins Gestalt im folgenden nicht mehr gesondert zu betrachten. Ja, wir dürfen es gar nicht. Denn es steckt viel mehr im Wesen des Ober-Herlekin, des Anführers und Anstifters der Herlekins, als wir ihm ansehen. Herlekin, der spiritus rector, lebt und webt in seinen „Leuten". Ihre Werke sind seine Werke, an ihnen soll man ihn erkennen, den Unheimlichen, nicht nur an seinen paar Worten, an dem Anteil, den er bei der gewaltsamen, Massenkräfte bedürfenden Ausführung seiner eigenen Gedanken, Wünsche und Befehle nimmt, nicht nur an seinem Äußern. Herlekin, dem Schlauen, Vielgewandten, ist nur beizukommen auf Grund der Tatsachen, die in den Werken und Zwecken seiner „Leute" liegen. Und welches waren bis jetzt — ganz kurz — diese Tatsachen?

Im XIII. Jahrhundert sind die Herlekins komische Teufel, je nach den Umständen mehr oder weniger boshaft.

Und so ist Herlekin für das XIII. Jahrhundert zu bezeichnen als der komische Oberteufel, der, wie in der Natur, so auch schon auf der Bühne des religiösen Theaters mit seinen Herlekins (Teufeln) aus dem Herlekinversteck, dem Herlekindeckmantel, chape de herlequin der Hölle hervorbrechen konnte,[3]) um die Menschheit heimzusuchen. Damit haben wir aber ein Hauptergebnis unserer Untersuchung ausgesprochen:

[1]) Oben p. 67.

[2]) Oben p. 97, Vers 126—131.

[3]) Siehe oben p. 87. Die Form des Potentialis („hervorbrechen konnte") soll andeuten, daß man in der Formel chape de herlequin sicher bereits im XIII. Jahrhundert das Wort herlequin auch als Individualname, d. h. auch im Sinne von Ober-Herlekin, komischer Oberteufel fühlte — für den Fall, daß die chape de herlequin im XIII. Jahrhundert schon Bühnenrequisit war, was wir ja nicht wissen. Vergl. oben p. 69, Anm. 1.

Vier Kapitel hindurch sind wir bis jetzt der „Bedeutung des altfranzösischen Wortes harlequin“ nachgegangen, bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts. Und wir haben gefunden: das französische Wort Harlequin (Herlequin) als Individualname bedeutet am Ende des XIII. Jahrhunderts „komischer Oberteufel“, „Führer der ‚Herlekins‘ genannten Luftdämonen“.

Heute, in unseren Tagen, kommt der Eigenname Harlequin in zwei Bedeutungen vor: einmal in dem alten Sinn „Führer der Luftdämonen“,[1]) „Führer der Herlekins“, „Oberherlekin“; und zweitens in dem jüngern Sinn „Komische Figur der Bühne“. Daraus ergibt sich von selbst die Frage: Wieso und in welchem Augenblick konnte Harlekin, der Herlekin, der Oberteufel der Luftwelt, zum Harlekin in unserem Sinne, dem Herlekin, dem Menschen der Bretter werden, die die irdische Welt bedeuten?

Die Antwort auf diese Frage dürfen wir aber, wie gesagt, nicht ausschließlich von der Persönlichkeit des führenden Herlekin erwarten.

Kapitel V.

Übergang des mimisch dargestellten komischen Teufelstypus Herlekin zum komischen Menschentypus.

Wir kennen nunmehr das Verhältnis der Franzosen zu ihren Herlekins so gut, daß wir behaupten dürfen: Nicht umsonst steht in einer poetischen Anweisung für den französischen Beichtiger des Mittelalters die an das Beichtkind zu richtende Frage: „Und sahst du nirgends die Leute des Herlekin?“[2]) Denn der Nordfranzose des Mittelalters steht jahraus jahrein mit Herlekin in Verbindung:

In den Januarnächten sieht und hört er seinen „Herle-

[1]) Siehe oben p. 92.

[2]) Ne lou ui tu ne la masnée
Herllequin, ne genes ne fées?
Que ta conscience m'en di?

„Romans de confession.“ Ms. Bibl. Nat. Fr. 25439 fol. 211 v °, mitgeteilt von P. Meyer: Bulletin de la soc. des anc. textes fr. 1899, p. 61.

kin“ durch die Luft brausen,[1]) im Mondschein der Maiennacht huschen und hüpfen und klingen die Herlekins über das junge Laub.[2]) in den Nächten der Erntezeit ziehen die Leute des Herlekin auf dem Felde lärmend über die geerntete Frucht hin,[3]) während sie im Herbst bezaubernde Musik erklingen lassen.[4]) Im Herbst zucken aber auch die Herlekins-Irrlichter, oft klagend, aus dem nebelatmenden Boden. und Herlekin lauert in der Dämmerung dem einsamen Wanderer auf.[5]) Hat der Tod ein Familienmitglied entrissen, so gesellt sich die Seele den nächtlich ruhelos irrenden Fegefeuer-Herlekins zu[6]) oder tritt — im schlimmsten Falle — „von den Herlekins gehetzt,[7]) den Leidensweg zur Hölle an.

Wird ein Kind geboren, so beeilen sich die Eltern, es taufen zu lassen. Denn ungetauft sterbende Kinder sind den Herlekins verfallen und werden selbst zu Herlekins, in menschlicher Gestalt,[8]) oder in Form von Irrlichtern.[8]) So war es schon vor dem XI. Jahrhundert und lange vor Ordericus Vitalis, als „Menschen, so klein wie Zwerge, aber mit großen Köpfen“ auf Särgen inmitten der Herlekins einhergetragen wurden;[8])

---

[1]) Siehe oben pp. 24, 27, 94, Anm. 2.

[2]) Oben pp. 39 ff. und vergl.: „La meignee de Hellequin, de dame Habonde et des esperis qu'ils appellent fées. qui apperent es estables et es arbres.“ Raoul de Preles „De civitate Dei“, Buch XV. cap. 23, bei Du Cange, unter Hellequin.

[3]) Siehe Anhang No. I.

[4]) Thiriat in „Melusine“ I, 477 und Carnoy „Revue de l'Histoire des Religions“ IV, p. 372. Vergl. Van den Gheyn „Essais de mythologie et de philologie comparée“ 1885, p. 111.

[5]) Oben p. 92.

[6]) Oben p. 29, besonders Anm. 2.

[7]) „Mais saves come seres helé
De la maisnie Hellequin
Car avec les diables sans fin
Seres en enfer tourmenté.“

Verse aus einer Periphase des Buches Hiob (siehe Hist. litt. de la France 23, 254), Bibliothèque de l'Arsenal mss. 3142, fol. 167 d, zitiert bei Godefroy, Dictionnaire unter Hellequin.

[8]) Oben p. 25. zu vergl. mit Grimm: Deutsche Mythologie IV. Ausgabe 1878, I. 223 und II. 765 und 767 Anfang. Über ungetaufte Kinder = Irrlichter vergl. die eben zitierten Stellen mit unseren Ausführungen p. 89 ff. und besonders 92. Anm. 7.

so war es — wir werden es bald finden — noch im XIV. Jahrhundert.

Aber nicht nur die traurigen Ereignisse des Familienlebens bringen dem Menschen die Herlekins nahe, nein, auch die Feste. Die Feiern der Gemeinde, Maifeste, Kirmes oder Jahrmarkt,[1]) die Jahrestage des Herlekin-Erscheinens, prunkvolle Mysterienspiele, in denen der „Herlekindeckmantel", die chape de herlequin, der Vorhang vor und über der Hölle, an Herlekin und seine Leute erinnert,[2]) all die Feste der Gemeinde haben wir hier nicht im Auge.

Von der Hochzeit wollen wir reden.

Wie der Nordfranzose des Mittelalters bei einer Geburt, bei einem Todesfall, der Herlekins gedenkt, so bangt er vor ihnen in der Brautnacht. Hoch zu Roß braust am Hochzeitsabend Herlekin vors Haus, hinter ihm drein im wüstesten Lärm alle seine Leute:

„Der Reiter und sein geschwindes Roß,
Sie sind gefürchtete Gäste;
Es flimmern die Lampen im Hochzeitsschloß,
Ungeladen kommt er zum Feste . . . ."[3])

Ein Hochzeitsschloß steigt vor uns auf, im Paris des beginnenden XIV. Jahrhunderts.

Es ist Nacht. Vom lauten, üppigen Fest hinweg verschwindet das junge Paar ins Brautgemach. Die Braut ist reizend, aber der Bräutigam . . . . Sagen wir lieber gleich, daß er der Held einer Tierdichtung ist in der Art des Reineke Fuchs. Der Bräutigam ist die Verkörperung des Betrügerischen, des Falschen, französisch „faux" und erscheint deshalb trotz seines menschlich-aufrechten Ganges, seiner menschlichen Gewohnheiten und seiner menschlichen Kleidung in der Gestalt eines „Fauvel", eines „Falben", also eines Pferdes.[4]) — Das junge Paar schläft fest. — Da, was ist das? Beide fahren aus dem Schlummer:

---

[1]) Oben p. 39 ff.

[2]) Oben p. 87 ff.

[3]) Schiller, Wallensteins Lager, 11. Auftritt. Cottasche Ausgabe 1882, p. 31.

[4]) Eine Abbildung des Fauvel gibt Suchier: Geschichte der französischen Literatur, 1900, p. 217.

Es gellt und tobt und quiekt und klingt und schellt und trommelt und trappelt und paukt und singt und heult und kracht, näher und näher kommend. Erschreckt springt Fauvel aus dem Bett, eilt ans Fenster,[1]) sieht hinter den Vorhängen hindurch auf die Straßen vor dem Schloß und berichtet der entsetzten jungen Frau, indem er sie zu beruhigen sucht, was eigentlich vorgeht: Vor dem Schloß wimmelt es von Menschen.

„Verkleidet[2]) sind sie in großartiger Weise.
Die einen haben, das Vorderteil nach hinten,
Ihre Anzüge gedreht und angezogen;
Die andern haben ihre Gewänder
Aus dicken Säcken hergestellt und aus Mönchskutten.
Der eine hielt einen großen Hafen,
Der eine den Küchenhaken, den Rost und den
Mörser, und der andere einen Topf aus Kupfer,
Und alle spielten sie den Betrunkenen.
Der andere hielt ein Musikschlagbecken, und sie schlugen d'rauf los
So stark, daß alle staunten.
Der eine trug Kuhglocken
Unter seinen Schenkeln und Hinterbacken angenäht
Und darüber umfängliche Schellen,
Hochtonig beim Klingen und Schwingen,
Der andere Trommeln und Zimbeln

[1]) Siehe im Anhang No. IV die Beschreibung der Illustrationen des Roman du Fauvel (nach dem in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen mss. fr. 146. fol. 34, r°) und die hierzu gehörigen unveröffentlichten Textstellen.

[2]) Bibl. Nat. mss. 146 fr. fol. 34b. Mitgeteilt von G. Paris in „Histoire littéraire de la France". XXXII. p. 146. (Vergl. auch die vorhergehenden Mitteilungen Gaston Paris' von p. 144 an.)

„Desguisez sont de grant maniere
Li uns ont le devant d'arriere
Vestuz et mis leur garnemenz;
Li autre on[t] fait leur paremenz
De gros saz et de froz a moinnes
Li uns tenoit un grant poelle
L'un le havet. le gril et le
Pesteil, et l'autre un pot de cuivre
Et tuit contrefesoient l'ivre
L'autre un bacin, et sus feroient
Si fort que trestout estonnoient
Li uns avoit tantins à vaches
Cousuz sus cuisses et sus naches,
Et au dessus grosses sonnetes
Au sonner et hochier claretes;
Li autres tabours et cimbales
Et granz estrumenz orz et sales
Et cliquetes et macequotes
Dont si hauz brais et hauts notes
Fesoient que nul ne puet dire."

Die Ausgabe von A. Pey („Jahrbuch für romanische und engl. Literatur", VII, 316—343 und 437—446) hält sich an die hss. 2140 der Bibl. Nat., welche die uns interessierenden Stellen nicht enthält. Vergl. A. Peys Anm. am Ende seiner Ausgabe, op. cit. 446.

Und große Musikinstrumente, schmutzig und schmierig,
Und Holzklappern und Macekotten,
Mit alledem sie solch lautes Gekreisch und laute Musik
Vollführten, die niemand beschreiben kann."

Dann sangen sie ungefähr ein Dutzend sehr „närrischer Lieder" (sottes chansons).[1] Und damit noch nicht zufrieden,

„Machten[2] sie hierauf eine Schreierei —
Niemals ward so eine gehört —
Der eine zeigt seinen Hintern im Wind,
Der andere reißt ein Schutzdach ab,
Der eine zerbrach Fenster und Türen.
Der andere warf das Salz in den Brunnen,
Der eine warf den menschlichen Kot ins Gesicht. —
Gar zu häßlich und verwildert sahen sie aus:
An den Köpfen hatten sie haarige und bärtige Masken.
Sie führten auch zwei Bahren mit,
Auf denen saßen Leute, gar zu begierig,
Um dem Teufel das Lied zu singen.
Da war ein großer Riese,
Der gar zu laut brüllend daherkam.
Bekleidet war er mit gutem Broissekin-Stoff
Ich glaube, das war Hellekin,
Und die anderen alle: seine Leute,

[1]) Gaston Paris, op. cit. p. 147. — „Der persönlichen Chanson oder dem Liebeslied tritt eine „sotte chanson" gegenüber, anfänglich nur „contre l'amour" gerichtet, also ein parodisches humoristisches Liebeslied, „das aber je länger je freier in der Form und je frecher in der Sprache wird". und mit dem „die alte Lyrik zum Gespött und gewissermaßen abgetan wird". (Gröber „Französische Literatur" in Gröbers Grundriß der rom. Phil. 1902, II, pp. 936 und 946, No. 244.) Text der sottes chansons siehe Anhang IV.

[2]) Das Folgende bietet Paulin Paris. (Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi 1836, I, 325.)

„Puis faisoient une crierie
Onques telle ne fut oïe
Li uns montret son cul au vent
Li autre rompet un auvent
L'un cassoit fenestres et huis
L'autre getoit le sel ou puis
L'un getoit le bren au visage
Trop estoient lès et sauvaige
Es tetes orent barboères
Avec eus portoient deux bières
Ou il avoit gent trop avables
Pour chanter la chanson au diable.
Il i avoit un grant jaiant
Qui aloit trop forment braiant
Vestu ert de bon broissequin
Je croi que c'estoit Hellequin
Et tuit li autre sa mesnie
Qui le suivent toute enragie
Montes est sur un roncin haut
Si très gras que par Saint Quinaut
L'en li peut les costes compter."

Die ihm ganz wütig folgen.
Bestiegen hat er einen hohen
So gar fetten Karrengaul, daß beim heiligen Quinault
Man ihm die Rippen kann zählen."

Welche Überraschung!

Wir waren auf Geisterbesuch gefaßt, statt dessen erblicken wir eine nächtliche Maskerade. Wir dachten an das wilde Heer, an wandernde Seelen, Irrlichter, Teufel und Kobolde. Und wer erscheint? Menschen!

Lärmende, sich wie toll gebärdende Menschen, als „Herlekins" maskiert. Eine Art Polterabend ist's, der sich während Fauvels Brautnacht vor dem Schloß abspielt, aber ein Polterabend wildester Art, für den wir vergebens eine deutsche Benennung suchen. „Katzenmusik" ist viel zu schwach. Die ganz „närrischen Lieder", die da als Intermezzo zwischen den wüstesten Lärmereien ertönen, und die Zerstörungen, die angerichtet werden, die Tätlichkeiten, die erfolgen, das alles sieht schon mehr nach „Haberfeldtreiben" aus. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als all das lärmende, böse Durcheinander mit dem Namen zu bezeichnen, der im „Fauvel", also im XIV. Jahrhundert — nach 1324 —[1]) an dieser Stelle gewählt ist,[2]) mit dem französischen Namen, welcher ebenso wie die böse Unsitte, die er bezeichnet, heute noch gilt: charivari oder chalivali.

Der Charivari ist eine für uns neue Erscheinungsform des Herlekin und seiner Leute.

Die mimische Darstellung der Herlekinleute des XIII. Jahrhunderts, wie sie Adan de le Hale uns vorführte, entfernte sich, obgleich sie gegenüber der orthodoxen, kirchlichen Tradition bereits eine Weiterentwicklung in nationalfranzösischem Sinn aufweist,[3]) noch nicht von der Grundauffassung der Herlekins als Luftdämonen.

Das beginnende XIV. Jahrhundert hält im Charivari nicht mehr an der Vorstellung von Luftdämonen fest. Denn die Herlekins des Charivari fliegen nicht, sie ziehen durch die

---

[1]) Gaston Paris op. cit. p. 146.

[2]) Onques tel chalivali
Ne fu fait. (ms. 146 f° 34 r°. Vergl. Anhang IV.)

[3]) Siehe oben p. 56 f.

Straßen, wie Menschen. Die Herlekins des Charivari sind keine Luftdämonen und eigentlich überhaupt keine Dämonen, keine Teufel mehr.

Es sind Menschen. Es sind Menschen, welche die Hochzeitsfreuden ihrer Mitbürger durch tolle Nachtlärmereien zu beeinträchtigen suchen.[1]) Um dabei die schlimmsten und schamlosesten Ausschreitungen begehen zu können, maskieren und gebärden sie sich als Herlekins, als komische Teufel. Die mimische Darstellung der komischen Teufel „Herlekins" ist nicht mehr wie im XIII. Jahrhundert, wie bei Adan de le Hale, künstlerischer Selbstzweck, sondern nur Mittel zum durchaus unkünstlerischen Zweck des scheußlichsten Nachtunfugs.

Deshalb schärft die Kirche Priestern und Laien ein, „sie dürfen nicht zusehen noch mitspielen bei der Belustigung, die charivari heißt, wobei die Leute Masken mit dem Aussehen von Dämonen benutzen, und grauenhafte Dinge werden dabei begangen."[2])

Mit dem Charivari betritt die Herlekinentwicklung abermals[3]) neue Bahnen.

Die mimisch dargestellten Herlekins des XIII. Jahrhunderts waren noch Figuren der Bühne. Die Herlekins des XIV. Jahrhunderts sind schon Gestalten der Straße. In der Darstellung der Bühnenherlekins war die Wirklichkeit, war

[1]) Vergl. Statuta synodalia Ecclesiae Avenionensis anno 1337, 7. Mai, Titel IV: Contra facientes ludum qui vocatur charivarit, vel alias vociferationes in solemnisatione matrimonii. Dieser Titel (in extenso gedruckt bei Martenius „Thesaurus novus Anecdotorum". 1717, Tomus quartus col. 560 f.) verbietet die direkte und indirekte Beteiligung am Charivari bei einer Geldstrafe von 10 Pfund der gebräuchlichen Münze und außerdem bei der Strafe der Exkommunikation.

[2]) „. . . . ne intersint neque ludant in ludo quod dicitur charivari, in quo utuntur larvis in figura daemonum, et horrenda ibidem committuntur." Titel „de ludis prohibitis" der Synode von Langres im Jahre 1404, gedruckt (ebenso wie die statuta synodalia von Langres aus dem Jahre 1421, die ebenfalls den Charivari Priestern und Laien bei Strafe der Exkommunikation und drei Pfund tournois verbieten) bei Bouchel, Decretorum Ecclesiae Gallicanae ex conciliis, statutis synodalibus libri 8, Paris 1609, lib. 6. tit. 19, cap. 1, und vergl. lib. 3, tit. 6, cap. 9—12.

[3]) Siehe p. 57.

der Schauspieler fast nichts; die Illusion, die Rolle, war alles. Der Mensch hinter der Herlekinmaske (Struwelfratze) und unter dem Herlekinkapuzenmantel existierte kaum, es lebten für Schauspieler und Publikum nur komische Dämonen, komische Teufel. In der Darstellung der Straßenherlekins, im Charivari, ist das Verhältnis umgekehrt: die Illusion ist nichts, die Wirklichkeit ist alles. Die Straßenherlekins werden von ihrer Zeit nicht als Herlekins, sondern als Menschen empfunden. Mag aber die innere Entwicklung der Herlekins als Gegenstand mimischer Darstellung seit dem XIV. Jahrhundert von der früheren Richtung noch so weit abweichen, mag die innere Verschiedenheit zwischen den neuen, den Menschenherlekins des Charivari und den alten, den teuflischen bezw. geisterhaften Herlekins der Bühne, der Kirche und des Mythos noch so tief gründen, die äußere Zusammensetzung der Gesamtheit der Herlekinmasse, die äußere Erscheinung des einzelnen Herlekinindividuums, kurz, die ganze äußere Zurüstung des Charivari weist gegen den äußeren Organismus selbst der frühesten Herlekingesamtheiten eine nur geringe Fortbildung auf und führt die traditionelle Form der Herlekins nur wenig verändert weiter.

Nach wie vor erscheinen die Herlekins zu nächtlicher Stunde. Und wie schon in altersgrauer Zeit, vor dem XI. Jahrhundert und schon lange vor Ordericus Vitalis, unter den Herlekins Geister mit „vielartigem Hausgerät und verschiedenen Gebrauchsgegenständen“ dahin zogen,[1]) so führen die Darsteller der Herlekins im XIV. Jahrhundert alle erdenklichen Küchengeräte mit.[2]) Aber auch alle anderen Herlekins des Ordericus Vitalis, nicht nur die dämonischen Träger von Hausgerät und Gebrauchsgegenständen, werden im Charivari des XIV. Jahrhunderts noch dargestellt. Allerdings zählt sie der Dichter des „Fauvel“ nicht alle einzeln auf, aber er verweist uns ausdrücklich auf die Herlekin-Illustrationen (estoire),[3]) die er seiner Dichtung beigibt. Auf diesen Illustrationen erscheinen

---

[1]) Oben p. 25.
[2]) Oben p. 105.
[3]) Gaston Paris op. cit. p. 146.

Herlekins mit schwarzen Gesichtern,[1]) wie die, welche bei Ordericus Vitalis „Äthiopier" genannt wurden,[2]) oder wie es an anderer Stelle von ihnen bei Ordericus Vitalis heißt „Ohne menschliche Farbe, aber in schwarzem Dust .... und mit rabenschwarzen Bannern stürmten sie dahin"[3]) — oder wie die Gesamtheit der Herlekinteufel mit „schwarzfarbigen Gesichtern" im Gedicht von der Entführung der Hexe Luque durch den Oberteufel Herlekin.[4]) Auch die ungetauften Kinder, die wir von Ordericus Vitalis her kennen,[5]) fehlen im Charivari nicht. Aber während die kirchlich-ernste Tradition des Ordericus Vitalis die Kinder auf fünfzig Särgen sitzen läßt, die von hundert bewaffneten Herlekins getragen werden, macht die Kinderwelt des Charivari mehr einen heiteren Eindruck.

An zwei verschiedenen Stellen des Charivarizuges schieben mehrere Herlekindarsteller einen zum Kindertransport bestimmten Schubkarren,[6]) und ein Herlekin schleppt ein Kind auf dem Rücken, im Buckelkorb.[7]) Ja, die Charivariherlekins führen einen richtigen Kinderwagen mit, der stark besetzt ist.[8]) Und wie im XI. Jahrhundert, nach Angabe des Ordericus Vitalis, der keulenbewaffnete Riese Herlekin einen Teil seiner Leute an sich vorbeiziehen läßt, um sich dann plötzlich der Kinderabteilung anzuschließen,[9]) so wird im Charivari der Kinderwagen von dem Darsteller des führenden Herlekin eigenhändig geschoben.[10]) Also auch das persönliche Interesse Herlekins für die ihm verfallenen Kinder und die Art der Betätigung dieses Interesses ist alt. Wer aber hilft im Charivari dem Darsteller des führenden Herlekin beim Schieben des Kinder-

[1]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 2, Personen 2 und 6 und Abteil. 3. Person 5.

[2]) Oben pp. 25. 27 f.

[3]) Oben p. 26.

[4]) Siehe oben p. 96, Vers 107.

[5]) Oben p. 25, vergl. p. 89.

[6]) Anhang No. IV. Illustration IV. Abteil. 2, Personen 5, 6, 7 und Abteil. 3. Person 7.

[7]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 5.

[8]) Siehe übernächste Anmerkung.

[9]) Siehe oben p. 25.

[10]) Anhang No. IV, Illustration II.

wagens? Ein kleines, grüngekleidetes Hexlein!"[1]) Ebenfalls eine alte Bekanntschaft. Der führende Herlekin, der Oberteufel, ist intim mit Hexen. Wir haben ja einer tollen Entführung einer Hexe durch Herlekin beigewohnt. Luque, die Verfluchte, hieß die Auserkorene.[2])

Und wie neben dem führenden Herlekin, so ist die unkeusche Weiblichkeit, die alte und junge, mehr oder weniger oder gar nicht bekleidet,[3]) auch neben den einzelnen Herlekins im Charivari vertreten. Auch das ist alte Tradition: unsittliche Frauen ziehen von jeher mit den Herlekins, und zwar nicht nur verstorbene, sondern auch lebende Frauen, wie Ordericus Vitalis ausdrücklich feststellt.[4]) Darum auch wußte manche Alte in „wahnsinnigem Gewäsch"[5]) so gut über die Herlekins Bescheid, darum wandte sich der Herlekin Narrenbeißer ohne weiteres an die „alte, aufgeschminkte" Megäre um Auskunft in Herlekin- und Feensachen.[6])

Und so ist es denn nicht mehr als billig, daß denjenigen Frauen, die als Zauberinnen den Teufeln besonders nahe stehen, im Charivari reservierte Plätze eingeräumt werden. Sie sitzen mit ihren männlichen Kollegen, den Hexenmeistern, auf zwei Bahren, über die mit Stabgitter versehene Kisten, wie Käfige, gestülpt sind.[7]) Solch' einen seltsamen Gefangenentransport sahen wir schon einmal[8]) unter der Eskorte von dreitausend tanzenden Herlekinteufeln den Weg zur Hölle nehmen:

„Allesamt, die sie fanden,
Sie brachten es fertig, sie mitzunehmen,
Alle die sich auf Zauberei verstanden,
Führten sie tanzend
Vor Hellekin in die Hölle."

hieß es im Gedicht über die Entführung der Hexe Luque.

---

[1]) Ebenda.

[2]) Siehe oben pp. 94 ff.

[3]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1. Person 6 und Abteil. 3. Person 3 und Person 6.

[4]) Oben p. 25 f.

[5]) Anhang No. II b.

[6]) Oben p. 42, Vers 595 ff.

[7]) Anhang No. IV, Illustration III.

[8]) Oben p. 95, Vers 40—55.

Und wie dort der führende Herlekin sich persönlich für die eingebrachten Zauberleute interessiert, so galoppiert auch im Charivari der Darsteller des Oberteufels Herlekin auf seinem Klepper heran — wenn er beim Kinderwagen nach dem Rechten gesehen —, um die teuflischen Träger der beiden Bahren und Käfige nebst deren Insassen zu überwachen.[1])

Nun kann's ja nicht fehlen, daß die in den Käfigen Eingesperrten „dem Teufel das Lied singen", wie der Dichter des „Fauvel" sich ausdrückt.[2]) Er deutet mit dieser Wendung an, daß für ihn und seine Zeitgenossen — entsprechend der uns bekannten Vorstellung schon des XIII. Jahrhunderts[3]) — Herlekin und die Hauptmasse der im Charivari dargestellten Herlekins komische Teufel sind. Und so schildert er sie denn als „zu häßlich und verwildert"[4]) und fügt erklärend hinzu: „An den Köpfen hatten sie haarige und bärtige Masken" (barboeres).[5]) Das haben wir erwartet. Denn wie sah die Herlekinmaske des Schauspielers aus, der uns im Jahre 1262 den komischen Teufel Narrenbeißer spielte? „Das Haupt borstig-verstruwelt, die wirren Massen des Kopf- und Barthaars ineinander übergehend: Stirn, Wangen und Kinn, die mit dem riesigen Mund und den hervorstehenden Zähnen das denkbar verzerrteste Gesicht bilden, ganz von Haargestrüpp überwuchert"[6]) — so verneigte sich der Darsteller des „Bartmännleins",[7]) des „Beißers der Narren"[8]) vor dem Publikum mit der Frage: „Steht sie mir gut, die Struwelfratze?"[9])

Wenn also die Veranstalter des Charivari die traditionellen, häßlichen, verstruwelten Herlekingesichter nachahmen wollten, so konnten sie das — wie der Darsteller des Herlekin Narrenbeißer bei Adan de le Hale — nur durch solche Masken bewerkstelligen, die die „Struwelfratzen" (hures) der Herlekins

[1]) Siehe Anhang No. IV, Illustration III.
[2]) Oben p. 106, Vers 11/12.
[3]) Oben pp. 62ff. und 89, 99.
[4]) Oben p. 106, Vers 8.
[5]) Oben p. 106, Vers 9.
[6]) Oben p. 59.
[7]) Oben p. 58.
[8]) Oben p. 59.
[9]) Oben p. 57.

getreu wiedergaben. Und so stellen denn die Masken der Charivariveranstalter — wie uns ein Blick auf die Illustrationen des „Fauvel“ zeigen soll — das uns bereits vertraute Herlekin-Teufelsgesicht dar: die „Struwelfratze“ (hure). Die Herlekinmasken, die im Charivari vertreten sind, entsprechen den drei uns bekannten[1]) Abstufungen (menschlich, teuflisch, bestialisch) des dem Wort „Struwelfratze“ zugrunde liegenden Begriffes. Die Masken der Herlekindarsteller des Charivari geben deshalb alle die innerhalb der drei Abstufungen möglichen Variationen der „Struwelfratze“ wieder: von der noch menschlichen Grimasse mit breitem Mund und langen Zähnen[2]) und dem noch menschlichen Struwelkopf[3]) über die weniger menschenähnliche Teufelsfratze[4]) bis zum Tierkopf[5]) und Bestienrachen.[6])

Auffallend hoch, breit und tief sind in vielen Herlekinmasken, gleichviel, ob sie Menschen-, Teufels- oder Tiergesichter darstellen, die Augenhöhlen.[7]) Welche Gestalt nun die Herlekinmasken im Einzelfalle annehmen mögen, ihre vom Dichter hervorgehobene Häßlichkeit[8]) ist dazu bestimmt, die Komik des Charivari zu steigern.

Daß der Charivari etwas Komisches sein soll, bedarf keines Beweises. Die bloße Tatsache, daß der Charivari eine mimische Darstellung der Herlekins, eine Herlekinsmaskerade ist, genügt. „Herlekin und seine Leute“[9]) kennen wir ja längst als komische Teufel. Aber alles, was wir von der Komik der früheren Herlekins, der Herlekins als komischer Teufel und als Luftdämonen wissen, wird überboten durch die Komik der

---

[1]) Oben p. 57, Anm. 5.

[2]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 1. 5, 6; Abteil. 2, Person 6 und 8; Abteil. 3, Person 5.

[3]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 3.

[4]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 1 und Person 2 und Illustration IV, Abteil. 3, Person 4.

[5]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1, Person 2 und Abteil. 2, Person 5.

[6]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1, Person 4 und Abteil. 2, Person 7.

[7]) Anhang No. IV, ganz am Ende.

[8]) Oben p. 106, Vers 8 und 9 und vergl. p. 65 f.

[9]) Oben p. 106, Vers 16 und 17 und vergl. p. 94. Vers 21 ff.

neuen Herlekins des Charivari, durch die Komik der Herlekins als Menschen.

Von den „haarigen und bärtigen Masken" der Herlekindarsteller, von den in allen Spielarten erscheinenden „Struwelfratzen" (hures) des Charivari ist bereits gesprochen. Den grotesken Fratzen der Masken entsprechend soll auch das Kostüm der Charivariherlekins durch seine Häßlichkeit komisch wirken. Und so ziehen denn im Charivari umgedrehte Kleider, dicke Säcke und die uns bekannten chapes de herlequin, Herlekin-Kapuzenmäntel (Kutten)[1] vorüber, aber sie bedecken keinen Herlekinkörper ganz. Im Gegenteil!

Die Herlekindarsteller kokettieren mit ihrer Nacktheit, Männer wie Frauen, und manche von ihnen weisen das Straßenpublikum auf bloße Körperteile hin, in einer unflätigen Art, die zwar der Dichter des „Fauvel" in Wort und Bild drastisch darstellt,[2] die sich aber unserer Beschreibung entzieht. Unter den Herlekins, die weniger nackt sind, fallen mindestens ein Dutzend Herlekins dadurch auf, daß ihr Körper ganz oder teilweise in einer Tierhaut steckt. Gleich der Herlekin-Fahnenträger, der den Charivari eröffnet, erscheint mit einer Tierhaut.[3] Sein Nebenmann, ein baumlanger als Schafsbock maskierter Kerl, trägt um die Schultern, den einzigen bedeckten Körperteil, eine blaugefärbte Tierhaut,[4] und neben Herlekins in gelblich-zottigen,[5] in rotbraun-zottigen,[6] braun-zottigen[7] oder grün-zottigen Häuten[8] tollen drei Herlekins herum in je einer vollständig naturgetreuen, enganliegenden Löwenhaut mit

[1]) Oben p. 105. Vers 1—5, insbesondere Vers 5, zu vergleichen mit Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 7; Abteil. 2. Person 2 und Person 8; Abteil. 3. Person 1 und Person 7. sowie mit der Schlußbemerkung zu dieser Nummer des Anhangs.

[2]) Siehe oben p. 105. Vers 12ff., p. 106, Vers 3 und Vers 7 und vergl. Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Vorbemerkung und Person 3. Person 6; Abteil. 2, Person 3 und 4; Abteil. 3, Person 2. Siehe noch die Schlußbemerkung zu der ganzen No. IV des Anhangs, betr. die Illustration I.

[3]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 1, Person 1.

[4]) Ebenda, Person 2.

[5]) Ebenda. Schlußbemerkung. betr. Illustration I, Abteil. 2.

[6]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1, Person 5.

[7]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 8.

[8]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 1.

Löwenkopf und Löwenmähne,[1]) und ein Herlekin in Ochsenmaske, mit Struwelkopf und zwei riesigen Hörnern, ist in eine von oben bis unten anliegende Ochsenhaut gezwängt.[2])

In Verbindung mit den teuflisch-häßlichen, komischen Herlekinmasken und Herlekinkleidern wirkt auch die Herlekinausrüstung komisch: all die Küchenhaken und Roste und Mörser und kupfernen Töpfe und Musikbecken,[3]) dann die Handkörbe und Buckelkörbe und Kinderwagen und Schubkarren und die käfigbetürmten Bahren,[4]) und schließlich die Kuhglocken und großen Schellen und Trommeln und Zimbeln und Paukenschläger und Holzklappern und Macekotten und die „großen, schmutzigen und schmierigen Musikinstrumente“,[5]) die letzteren so zahlreich vertreten, daß z. B. eine kleine Herlekingruppe unseres Charivari nicht weniger als fünf Tambourins, eine Viole, zwei große Klingeln und zwei Musik-Schlagbecken in Bewegung setzt![6])

Das führt uns zu den Bewegungen der Charivaridarsteller. In diesen Bewegungen verkörpert sich die im Vergleich zu den dämonischen Herlekins so ungemein gesteigerte Komik der Herlekins als Menschen. Wir erinnern uns von den dämonischen, lustigen Bühnenherlekins her der charakteristischen, ununterbrochenen Bewegungen des Kopfes und des Oberkörpers bei dem ins Publikum geworfenen Fragegruß „Steht sie mir gut, die Struwelfratze“?[7]) Fragegruß und Bewegungen stellen dort eine unmittelbare Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum her. Die Zuschauer sollen über die gelungene, naturgetreue Herlekinleistung des Schauspielers lachen. Bei den ausgelassenen Darstellern des Charivari, deren Nachtpublikum ein durchaus unvorbereitetes, teilweise sogar unfrei-

---

[1]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 1. Person 4 und Abteil. 2. Person 7 und Schlußbemerkung.

[2]) Ebenda, Illustration IV, Abteil. 2, Person 5.

[3]) Oben p. 105, Vers 6 ff.

[4]) Oben p. 111.

[5]) Oben p. 106, Vers 11 ff. zu vergleichen mit Anhang No. IV, Illustration IV.

[6]) Anhang No. IV, Schlußbemerkung.

[7]) Oben p. 62.

williges ist, muß die Berechnung auf den schauspielerischen Effekt ungleich größer sein.

Welchen Eindruck wird der Charivari auf das während der Brautnacht aufgeschreckte junge Ehepaar ausüben?

Welch entrüstete Gesichter aller jäh dem Schlaf entrissenen Philister werden aus den Fenstern fahren, besonders[1]) wenn die Fenster eingeworfen, die Türen zerschlagen, die Schutzdächer abgerissen, die Brunnen versalzen werden und den erbosten Spießbürgern als Antwort auf ihren Protest gegen all den nächtlichen Unfug die unsaubersten aller Geschosse in die verschlafenen Augen fliegen?

Werden sie zuletzt gute Miene zum bösen Charivarispiel machen und am Ende gar wider Willen einstimmen in das Gelächter der johlenden Menge der Gaffer und Mitläufer?

Mehr also wie jede mimische Darstellung ist der Charivari auf den Effekt berechnet. Es kommt hinzu, daß im Charivari nicht mehr die innere Macht des alten ernsten Herlekinmythos lebt, ferner daß die Grundidee des Charivari, die mimische Darstellung der komischen Herlekinteufel, von Anfang an im Bewußtsein aller Mitwirkenden verdunkelt wird durch die Absicht, möglichst wilden Unfug zu verüben. Weniger das Gemüt als die Sinne des nächtlichen Publikums suchen die Straßenherlekins zu erregen, und als nicht gerade zimperliche Leute haben sie ihren Hauptspaß an dem Ohr und Auge verletzendsten gröbsten, gemeinsten Effekt.

Daher die grotesken Verdrehungen und Stellungen des meist nackten Körpers, die der Dichter als Imitation der Bewegungen von Betrunkenen[2]) charakterisiert.

Da humpelt z. B.[3]) halb kriechend, halb gehend, in grünen Strumpfhosen, die bei jeder Bewegung herunterfallen, ein Herlekin einher, den Kopf fast am Boden, die rechte Hand auf ein winzig kleines Stöckchen gestützt. Er trägt auf dem Nacken einen vollständig entkleideten anderen Herlekin, dessen Beine des humpelnden Herlekins Hals umklammern, und der fortwährend mit einem Paukenschläger ein Tambourin bearbeitet.

[1]) Oben p. 106, Vers 1 ff.

[2]) Oben p. 106, Vers 9 ff.

[3]) Anhang No. IV, Illustration IV, Abteil. 2, Personen 3 und 4.

Und dort[1]) eilen drei andere Herlekins dahin, die mitten im Charivari folgendes Kunststück wiederholen: der erste — im Herlekinmantel mit hell-lila Kapuze — trägt auf dem Rücken in einem kleinen Korb von konkav gewölbtem Boden ein erwachsenes, nacktes Mädchen; der zweite — in grünen, fallenden Strumpfhosen — hebt im Augenblick, da sich der erste nach vorn überbeugt, den Korb und seine Last vom Rücken des ersten ab, und der dritte — ein entsetzlich häßlicher Herlekin mit verstruweltem Gesicht und Bart — nimmt die Ladung vom zweiten in Empfang, um sie dem ersten zurückzugeben.

Alle diese Herlekindarsteller müssen äußerst geschickte Leute sein, um in dem allgemeinen Durcheinander des Charivari das Gleichgewicht nicht zu verlieren und um das schnelle Tempo der vor und hinter ihnen tollenden Herlekins beizubehalten. Diese Geschicklichkeit der Herlekins in den für Menschen schwierigsten Bewegungen ist ein Erbe aus ihrer alten Tätigkeit in der Luft.[2]) Wir waren bereits früher, zuzeiten der luft-dämonischen Herlekins, Zeugen, wie die Herlekins „die Salz- und Heringsschiffe, so, wie sie Reihe an Reihe lagen, immerfort durcheinanderwirbelten, indem sie sie zugleich um und um drehten".[3]) Das war in der Tat ein Kunststück und wurde damals ausdrücklich vom Dichter als „eine zu schöne Geschicklichkeitsprobe"[3]) bezeichnet. Dasselbe Lob müssen wir der Fertigkeit aller Herlekins zuerkennen, mit der sie zur Überraschung eines einzelnen Herlekin „so viele Bäume um ihn herum niederfallen lassen, daß er nicht sehen kann, wie er ihnen entwischen könnte".[4]) —

Die Geschicklichkeit der Luftherlekins aber ist eine aus ihrer allgemeinen Beweglichkeit hervorgegangene Eigenschaft. Sie entstand dadurch, daß die Herlekinbeweglichkeit hier und dort stereotype Formen annahm, z. B. die Form des Hin- und Herneigens des Kopfes und des Oberkörpers („Steht sie mir gut,

---

[1]) Ebenda, Personen 1—4.
[2]) Oben p. 67.
[3]) Oben p. 97, Vers 126—132.
[4]) Oben p. 96, Vers 93—97.

die Struwelfratze?" „Steht sie mir gut, die Kapuze?"[1]) oder die Form des Spielens und Tanzens,[2]) die insbesondere auch der führende Herlekin pflegt.[3]) Die Tanzform der Herlekinbeweglichkeit führte sogar dazu, die Gesamtmasse der Herlekins einfach als „Reigen" oder „Tanz" zu benennen.[4]) —

Auch die ganze Herlekinbeweglichkeit lebt im Charivari fort. Selbstverständlich! Sie bildet eine ganze Hälfte des schauspielerischen Effekts der Charivarileute und wird deshalb bis zu einer an Tollheit grenzenden Komik gesteigert, sowohl in der Form der Bewegungen wie in deren Häufigkeit. Die Ausdauer der Charivariherlekins wird ermöglicht durch den beschleunigten Rhythmus, den erhöhten Lärm und die vermehrte Vieltonigkeit der Herlekinmusik.

Denn während früher das „tintin" des Glöckchengeläuts in der Herlekinmusik so vorherrschte, daß „Herlekintöne" und „Glöckchengeläut" eins waren,[5]) stimmt der Charivari „närrische Lieder" an, und vorher und nachher erfüllt er die Luft mit einem Orkan unartikulierter Töne,[6]) verstärkt durch die ohrenzerreißende Disharmonie der unmöglichsten Musikinstrumente.

Das Wesen der Herlekinteufelei als Vorwand für nächtliche Ausschreitungen roher Gesellen bei Hochzeiten kennen wir nun, mit andern Worten: wir kennen die Herlekinteufelei in der Form des Charivari.

Aber was ist im Charivari aus dem führenden Herlekin, aus dem komischen Oberteufel geworden?

---

[1]) Oben p. 67.

[2]) Oben p. 95, Vers 53 ff.

[3]) Ebenda.

[4]) Vergl. Anhang No. IIb: Hellequin .... die bewaffnet spielen .... und folgende Stellen des „Etienne de Bourbon" (oben zitiert p. 63) „militum venancium vel ludencium" = „de familia Allequini" = „milites et dominas ludentes et choreizantes" mit folgenden Versen des XV. Jahrhunderts: „Ainsi comme Richart fort a chevaucher print, Une carolle vit de gens qui s'entretint. Adonc de la mesgnée Hanequin luy souuint .... Et tous ceulx que veez tenir en ceste dance". Aus dem „Roman en vers de Richart filz de Robert le diable", zuerst gedruckt im Jahre 1496 und neu herausgegeben von Silvestre in der Collection de poésies, romans .... des XVe et XVIe siècles, 1836, 1—6, No. 5a III ff.

[5]) Oben pp. 41, Anm. 1 und 35, Anm. 3.

[6]) Oben p. 106, Verse 19 und 1 und vergl. p. 97, Vers 137.

Die Frage ist um so wichtiger, als ja seit den Feststellungen des vierten Kapitels der führende Herlekin im Mittelpunkt unseres Interesses stehen muß. Das Ergebnis des vierten Kapitels war die Wahrscheinlichkeit, der Harlekin unserer Tage sei der zum komischen Menschen und zum Gegenstand mimischer Darstellung gewordene Führer der Herlekinleute, der komische Oberteufel „Herlekin".[1])

Der Charivari des „Fauvel" zeigt uns nun zum erstenmal einen Menschen in der Verkleidung des führenden Herlekin. Der Darsteller des „Herlekin" muß ein langer, kräftiger Mensch sein. Denn er soll, wie der Fauveldichter sagt, den Eindruck eines „großen Riesen"[2]) hervorbringen. Das verlangt die Tradition. Schon vor dem XI. Jahrhundert, also im Herlekinmythos, stellte man sich den führenden Herlekin, wie wir dem Bericht des Ordericus Vitalis entnehmen,[3]) als einen keulenbewaffneten Riesen vor, und auf Herlekins gefährliche Körperstärke wird auch im XIII. Jahrhundert, bei Adan de le Hale[4]) und in der Volkstradition sogar noch heute angespielt.[4]) Der Darsteller des führenden Herlekin im Charivari beweist seine Kraft durch „zu lautes Brüllen".[5]) Sonst beruht das Überragende seiner Persönlichkeit ausschließlich in Äußerlichkeiten:[5]) in der besseren Kleidung — er trägt „guten Broissekinstoff", während die Durchschnittsherlekins entweder gar nichts oder Tierhäute, Säcke, Herlekinkapuzenmäntel, umgedrehte Kleider oder Tücher tragen —, dann in der Körperlänge und schließlich in dem Erscheinen zu Pferde. Sein Pferd, das einzige im ganzen Charivari, ist „ein hoher, so gar fetter Karrengaul, daß, beim heiligen Quinault, man ihm die Rippen kann zählen". Auf diesem edlen Tier galoppiert der Darsteller des Oberherlekin laut brüllend bald an der Spitze des Charivari, so daß ihm alle andern Herlekinvertreter „ganz wütig folgen",[6]) bald sprengt er in die Reihen des Charivari hinein, hilft den

[1]) Oben p. 99 u. folg.
[2]) Oben p. 106, Vers 13 f.
[3]) Oben pp. 25, 27.
[4]) Oben pp. 56 und 91.
[5]) Oben p. 106, Vers 14 ff.
[6]) Ebenda, Vers 18.

Kinderwagen schieben,[1]) oder defiliert mit dem Train der Hexen- und Hexenmeisterkäfige vor dem nächtlichen Publikum.[2])

Der Riese Herlekin, der im XI. Jahrhundert noch Führer des Seelenheeres war,[3]) und der im XIII. Jahrhundert schon der komische Oberteufel ist,[4]) Herlekin hat sich bereits zu Beginn des XIV. Jahrhunderts — ebenso wie die anderen Herlekins alle — zum Menschen entwickelt, und zwar zur komischen Hauptperson unter den Darstellern des Herlekin-Charivari: der längste, stärkste und lungenkräftigste Rüpel unter den als Teufel maskierten wüsten Ruhestörern des nächtlichen Charivari, derjenige, der im Broissekingewand auf einer elenden Mähre den ganzen wilden Aufzug leitet, heißt Herlekin. Wie hat sich nun der komische Rüpel Herlekin mit dem Namen und den Eigenschaften des Oberteufels weiter entwickelt? Die Geschichte des Charivari muß darüber Auskunft geben können: denn die Teufelsmaskerade „Charivari" wird dem gallisch-französischen Volkscharakter, dessen Vorliebe für geräuschvolle Kundgebungen „à propos de tout et à propos de rien" uralt ist, zum Bedürfnis. Sogar Fürsten und Könige können der Versuchung nicht widerstehen und müssen sich sagen lassen: „Der Charivari des Teufels, die Männer und Frauen, die dessen Veranstaltung dulden, und die ihn selbst veranstalten, insbesondere die Souveräne, werden nur zu bald blutige Rechenschaft dafür ablegen".[5]) Man versteht diese Entrüstung, namentlich von seiten hoher kirchlicher Kreise, noch besser, wenn man aus Konzilienbeschlüssen des XV. Jahrhunderts erfährt: „Jener verdammenswerte, ... in der Volkssprache Charivari genannte Vorgang, der an mehreren Orten bei Tag und unter dem Schutze der Nacht

---

[1]) Oben p. 110.

[2]) Oben p. 112.

[3]) Oben p. 24.

[4]) Oben pp. 93—102.

[5]) „. . . . le chalivali du diable, ceux et celles qui le souffrent à faire et le font, especialement les souverains, en rendront cruel compte assez tost et briefvement." Chasteau perilleux Bibl. Nat. 7034 (bei Godefroy, unter charivari).

Verstümmelungen und Ermordungen zur Folge gehabt hat . . ." [1]) Karl VI. von Frankreich z. B. war einer jener Souveräne, die es nicht lassen konnten, sich einmal am Charivari zu beteiligen. Der Charivari, den Karl VI. im Jahre 1389 in Paris vor seinem Schlosse inkognito mitmachte, fand sogar in der Brautnacht einer Hofdame der Königin statt. „Aber da der Charivari von den Offizieren der Königin vermittels Stockschlägen angegriffen worden war, wurde der König . . . . angegriffen wie die andern, gab sich jedoch nicht zu erkennen" und „geriet" geradezu durch diese „Maskerade in Lebensgefahr". [2])

Man sieht, die satirische, böse Absicht der nächtlichen Teufels- bezw. Herlekindarsteller der Straße spielt den Charivari leicht von dem Gebiet der Beleidigung, des groben Unfugs und der Sachbeschädigung hinüber auf das der Körperverletzung, des Totschlags, des Widerstands gegen die Staatsgewalt und der beginnenden Revolte. Bei öffentlichen, sehr gewagten Demonstrationen im Teufelskostüm, besonders bei Nacht, in Frankreich, und gar in Paris, ist es unvermeidlich, daß die wild gewordene Volksmasse über die Grenzen des mittelalterlichen rohen Spaßes hinausstürzt. Gerade die unabsehbaren Verwicklungen, zu denen der Charivari führen muß, seine Folgen, zeigen noch deutlicher als seine oben [3]) bereits

---

[1]) „. . . . in illo damnabili actu qui carivarium, vulgariter charivari nuncupantur . . . ., frequenter ex tali . . . . actu in locis pluribus de die et sub noctis umbraculo mutilationes et homicidia sunt secuta." Statuta concilii prov. Andegavensis die XVII julii a. D. 1448. De matrimoniis. In „Acta Conciliorum et Epistolae decretales ac constitutiones summorum pontificum. 1438—1549." Paris 1714, Band 8.

[2]) „Ce [le „Ballet des Ardents"] n'étoit pas la première mascarade ou il [Charles VI] avoit couru fortune de la vie. En 1389 une Dame que la Reine aimoit fort . . . . se remaria . . . . Mais le Charivari ayant été chargé à coups de bâtons par les Officiers de la Reine, le Roi qui s'étoit mis dans la foule pour en avoir le plaisir, fut chargé comme les autres, et ne se fit point connoître." Choisy, Histoire de Charles VI, 1695. p. 132. nach mss. Rousseau 5. vol. Choisy, op. cit. „Au lecteur". II, bezeichnet als eine seiner reichhaltigsten Quellen die Handschriften „de Monsieur Rousseau, Auditeur des Comptes". Nur zwei Manuskripte aus der Sammlung des Rechnungshofauditors Rousseau besitzt die Pariser Nationalbibliothek, nämlich lat. 9984 und franç. 7144. Keines von beiden ist das von Choisy hier benutzte Manuskript.

[3]) p. 108.

festgestellten psychologischen Ursachen, warum der Schwerpunkt des Charivari im Menschlichen liegt, und nicht mehr im Teuflisch-Herlekinischen.

Das Auge des Gesetzes sucht die Persönlichkeit festzustellen, die hinter der Herlekinmaske steckt. Die Illusion der Bühne gedeiht nicht auf der Straße, und die Polizei hat kein Verständnis für Mythologie. Sie weiß, das sie es mit einem falschen Herlekin und mit falschen Herlekins zu tun hat, deren Teufelsherrlichkeit schon auf dem Wege zum Arrestlokal in die Brüche geht. Und so wird der Spitzname „falsche Herlekins" volkstümlich zur Bezeichnung von Leuten, die in den bösen Charivari hineinpassen, von gefährlichen Menschen, von neidischen, von verleumderischen Subjekten, deren Charivarilärmerei nur das Vorspiel zu den gefährlicheren Charivariausschreitungen ist.

Darum heißt es im XV. Jahrhundert:[1])

„Gefährlichkeit, Neid, Lästermaul
Sind allüberall falsche Herlekins.
Sei auf der Warte, daß ihre Tat dich nicht berühre;
Denn sie taugen weniger als Schurken.
Schlimmeres tun sie als die Lärmhörner zu blasen." —

Diese Lärmhörner (bouquins, cornets à bouquins)[1]) des Charivari des XV. Jahrhunderts haben sich für die Folgezeit nicht nur im Charivari erhalten, sondern sie sind das Lieblingsblasinstrument des Pariser Karnevals der Straße geworden und sind es geblieben bis in das letzte Viertel des XIX. Jahrhunderts. Im Jahre 1879 berichtet Fournier, der beste Kenner des Pariser Straßenlebens[2]): „Sogar die sogenannten Lärmhörner (cornets à

[1]) „Songe doré de la pucelle" bei De Montaiglon, Poésies françaises des XVe et XVIe siècles, 1856, III, 224:

„Dangier, Envie, Male-Bouche
Sont tout par tout faulx helequins;
Garde que leur fait ne te touche,
Car ilz valent pis que coquins.
Pis font que donner les boucquins." —

Donner les boucquins erklärt De Montaiglon (loc. cit. Anm.) als „faire un charivari en sonnant dans des cornets à bouquins".

[2]) Fournier „Les rues du vieux Paris" 1879, 281 (nach einem Artikel von Drumont in der „Liberté"): Il n'est pas jusqu'à ces trompes en terre cuite, dites „cornets à bouquin" dont la note rauque et agaçante retentit

bouquin), jene Blasinstrumente aus gebranntem Ton, deren rauher, widerwärtiger einer Laut während des Karnevals auf allen Straßen widerhallt, sind Gegenstand eines ziemlich bedeutenden Handels. Sie kommen meist aus dem Departement der Oise, namentlich aus den Töpfereien des Dorfes Savignies, zehn Kilometer von Beauvais. Beim Herannahen des Karneval verschickt sie Savignies in Pferdekarrenladungen an fünfzehn oder zwanzig Pariser Steingutgeschäfte, die sie während der Fastnachtstage zu Tausenden an die Jungens absetzen."

Noch manches andere Attribut hat der Charivari im Laufe der Zeit seinem Verwandten, dem Karneval, abgetreten, niemals aber hat er auf eine selbständige Existenz verzichtet.

Noch heute ist der Charivari lebendig. Man betrachte z. B. das Titelblatt der bekannten,[1]) noch heute in Paris erscheinenden politisch-satirischen illustrierten Tageszeitung „Le Charivari" vom 27. Februar 1834.[2]) Dieses Titelblatt zeigt uns über der damals berüchtigten „Birne" (Poire = Dummkopf = Kopf Louis Philipps) das Bild eines Charivari des XIX.

---

dans toutes les rues pendant le carnaval, qui ne soient l'objet d'un commerce d'une certaine importance. Elles viennent pour la plupart du département de l'Oise, particulièrement des poteries du village de Savignies, à dix kilomètres de Beauvais. Aux approches du carnaval, Savignies les expedie par charretées à quinze ou vingt faienceries parisiennes qui les revendent par milliers aux gamins pendant les jours gras.

[1]) Im März 1853 schreibt Edmond About an seinen Freund Francisque Sarcey, damals noch Lehrer am Gymnasium in Chaumont: „Ma mère m'a envoyé ta lettre au recteur (den nachmals berühmt gewordenen Brief, in welchem Sarcey um die Erlaubnis nachsucht, seinen Bart behalten zu dürfen), histoire de rire, et comme on envoie un article du „Charivari" écrit par un écrivain." (Le Journal de Jeunesse de Sarcey, 1839—1858, ed. Adolphe Brisson, Zeitung „Le Temps" 28. Januar 1903, Seite 3, Spalte 2.)

[2]) Reproduziert bei Eduard Fuchs „Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit", 1901, p. 355, und vergl. dort noch die Illustration p. 324 (Les Poires). — Außer der Tageszeitung „Le Charivari" gibt es noch einen illustrierten komischen Kalender „Le Charivari", der zu den lustigsten seiner Art gehört: „tous ceux qui croient avec raison le rire utile à la santé, tous ceux qui aiment les bons mots, les gauloises fantaisies, les histoires burlesques, les drôlatiques aventures et les folles equipées, n'ont qu'à lire le „Lunatique" ou le „Comique", ou l'Almanach pour rire, ou le „Charivari" qui conservent la tradition de la vieille gaieté française" („Petit Temps", 12. Oktober 1902).

Jahrhunderts. Der Charivari des XIX. Jahrhunderts unterscheidet sich bei gleichgebliebener Ausgelassenheit von dem des XIV. dadurch, daß die teuflische Schamlosigkeit einem gewissen menschlichen Anstand gewichen ist in Maske, Kostüm und Haltung, mit anderen Worten: die Äußerlichkeiten des Charivari haben bis zum XIX. Jahrhundert allmählich dieselbe Wandlung erfahren, die schon vor dem XIV. Jahrhundert das innere Wesen der Herlekins durchgemacht hatte: den Übergang vom Teuflischen zum Menschlichen. Nur vollzog sich der Wechsel in den Äußerlichkeiten, dem Entwicklungsgesetz jeder Tradition, und insbesondere, wie oben[1]) gezeigt wurde, auch der Herlekin-Tradition entsprechend, viel langsamer als der Wechsel des inneren Wesens.

Die Veranstalter des Charivari trugen im XIV. Jahrhundert häufig Herlekinkostüm,[2]) im XV. Jahrhundert ebenfalls, wie die zitierten[3]) Verse von den falschen Herlekins mit den Lärmhörnern besagten. Diese Verse enthalten ein Sprichwort über die Charivariherlekins: „Die falschen Herlekins . . . . sie tragen weniger als Schurken, Schlimmeres tun sie als die Lärmhörner zu blasen". Während nun die dem XV. Jahrhundert angehörende Fassung dieses Sprichworts im Charakter der Charivariherlekins die Gemeinheit über die Komik überwiegen läßt, spricht sich eine im XVI. Jahrhundert[4]) gebrauchte Fassung desselben Sprichworts im entgegengesetzten Sinn aus: „Herlekins, mehr Narren als Schurken".[4]) Im XVI. Jahrhundert also zeigen sich die ersten starken Ansätze zu einer neuen Abzweigung von dem Stamm der Charivariherlekins: die närrischen Herlekins bilden sich, Menschen, die nach und nach die ihnen vom uralten Stammbaum anhaftende teuflische Gemeinheit abstreifen — und mit ihr das teuflische Herlekinkostüm und den Herlekinnamen — und die mehr und mehr harmlos werden.

[1]) p. 109 ff.

[2]) p. 106. 112 ff.

[3]) p. 122.

[4]) Nach dem „Recueil des Sentences notables . . . ." des Gabriel Murier, 1568, von dem weiter unten im Text ausführlicher die Rede sein wird. — Die Fassung lautet: Des Hennequins, Plus de fous que de coquins.

In dieser Entwicklung steht der Charivari noch heute. Denn das Böse und Häßliche in ihm[1]) und an ihm[2]) ist noch bemerkbar. Ja, der Charivari nimmt sogar noch heutzutage dann und wann die Form einer Teufelsmaskerade an. Jules Breton, der Maler, hat als Kind einen solchen Teufels-Charivari erlebt. Er schildert ihn folgendermaßen:[3]) „Plötzlich, an einer Straßenbiegung, ging ein unerhörter Tumult los, während ich zugleich eine Masse Leute vorbeiziehen, zurückkommen und sich um mich herumtummeln hörte. Wir waren mitten im Lärm: Gerassel von Drehklappern, Peitschenknallen, Hurragebrüll, Aufeinanderdonnern von eisernen Geräten und Bratpfannen. Vor Schreck überlief es mich kalt und ich drückte mich mehr und mehr an Henriette (die Amme). In unwillkürlichem Zucken schloß ich die Augen, preßte die Wimpern fest zu, und trotzdem sah ich .... Ich sah eine Legion schwarzer Teufel, die mich verfolgten, indem sie mit langen Stangen aus glühendem Eisen herumfuchtelten und bestialische Lachsalven und gräßliche Schreie ausstießen. Als wir zu Hause waren, hörte ich meine Amme sagen: „Man hörnt Zaguée". Jemanden „hörnen" bedeutet bei unseren Bauern „ihm einen Charivari darbringen". Später erfuhr ich, daß man Zaguée „hörnte", weil man an jenem Tage ein Kind getauft hatte, daß einer Treulosigkeit ihres Mannes zugeschrieben wurde."

Doch es handelt sich hier nicht um eine Geschichte des Charivari. Der Charivari interessiert uns nur als Erscheinungsform der Herlekins: die schauspielerische Form, in welcher

[1]) Der Charivari beschäftigt heute noch die Gerichte. In der Gerichtschronik des „Temps" vom 28. März 1902 liest man: „Tribunaux. — Charivari. — .... Dix habitants de la commune de Lavardens, inculpés de tapage injurieux pour avoir organisé un charivari dans le but de troubler une conférence donnée par un pasteur protestant, ont comparu devant le juge de paix de Jegun, jugeant en simple police. Deux ont été relaxés. Huit ont été condamnés à des amendes variant de onze à quatorze francs."

[2]) Ein Titelbild der oben p. 123 erwähnten Zeitung „Le Charivari", nämlich das vom 31. Dezember 1902, stellt uns den lustigen Onkel „Charivari" vor, der durch zwei verschiedene Schlaginstrumente von rechts und links seine schellenbesetzte Lärmtrommel „Zeitung" ertönen läßt. Die Rückenlehne des breiten, hohen Lehnstuhls, in welchem er seine Beine spreizt, läuft oben in zwei holzgeschnitzte, schwarze Teufelsköpfe aus.

[3]) Jules Breton „La vie d'un artiste". 7. Auflage 1895, p. 87.

im XIV., XV. und XVI. Jahrhundert der zum Gegenstand mimischer Darstellung und zum komischen Menschen (Rüpel) gewordene Oberteufel Herlekin mit den Herlekins auf der Straße sein Unwesen treibt, ist der Charivari.

Der Straßenherlekin und die Straßenherlekins sind vom Charivari unzertrennlich. Vor dem XIV. Jahrhundert, vor der Zeit des Charivari, sind die Herlekins als Figuren der Straße undenkbar.

Anders verhält es sich mit den Herlekins als komischen Menschen.

Gewiß trug die Absicht, in der ausgelassene Gesellen nächtlicherweile sich im Herlekinkostüm als „Herlekin und seine Leute“ [1]) auf der Straße herumtrieben,[2]) gewiß trugen besonders die Folgen des Herlekincharivari[3]) allen Herlekindarstellern und allen Leuten ihresgleichen den Schimpfnamen „Herlekins“ ein und erhielten diesem Schimpfnamen die Popularität.

Aber der Charivari hat den Schimpfnamen „Herlekins“ nur auf eine neue Kategorie von Menschen ausgedehnt, auf die Darsteller der Herlekins. Geschaffen hat der Charivari diesen Schimpfnamen nicht.

Denn um ihren Namen auf gewisse komische Menschen zu übertragen, dazu brauchten Herlekin und seine Leute nicht die Geburt des Charivari und des XIV. Jahrhunderts abzuwarten. Schon im XII. Jahrhundert wurden alle in ihrer Verächtlichkeit komische Menschen als „Herlekinleute“ bezeichnet.

Erinnern wir uns nur der oben[4]) gelesenen Worte Peters von Blois aus dem Jahre 1175, „Märtyrer im Namen der Weltlichkeit, Lehrer für irdische Nichtigkeit, Schüler des Hofes, Herlewinleute“ und knüpfen wir an die Bedeutung dieser Worte an. Man nennt — sagten wir an jener Stelle — nicht nur die eiteln Höflinge „Herlekinleute“, sondern die Gesamtheit der nach den Nichtigkeiten dieser Welt lüsternen Menschen, von denen bereits bei Ordericus Vitalis in der

[1]) Oben p. 106, Vers 16 f.
[2]) Oben p. 108.
[3]) Oben p. 121 f.
[4]) p. 30.

Vision des Priesters Gauchelin einzelne Typen, wie Räuber, Diebe, Mörder, unkeusche Frauen, sündige Priester, hohe und niedere Kriegsleute, berufsmäßige Lügner, bestechliche Beamte, sowie Wucherer an uns vorübergezogen sind. Seit Peter von Blois konstatieren wir also für alle verächtliche Menschen den Spitznamen oder vielmehr den Schimpfnamen „Herlekinleute."

Und so finden wir in der „Verheiratung der Teufelstöchter"[1]) folgende Spottverse:

„Advokaten bringen großen Schaden;
Deshalb setzen sie ihre Seele aufs Spiel.
Ihre Zunge ist voller Gift,
Durch sie werden Erbschaften verloren
Und wird manche gute Heirat gelöst
Und Böses getan für einen Topf Wein.
Sie sind die Herlekinleute,
Sie zerraufen einander wie die Hundeköter."

Hier wird eine ganze Berufsklasse, die Advokaten, wegen ihrer angeblichen Boshaftigkeit in Wort und Tat, ihrer Habgier, Rechthaberei und wegen ihres zänkischen Wesens „Herlekinleute" genannt und dadurch verächtlich gemacht.

Die Gewohnheit, Menschen durch die Bezeichnung „Herlekins" lächerlich zu machen, ist durch die Normannen, wie der erwähnte, im Jahre 1175 in England geschriebene Brief Peters von Blois „An die englischen Hofbeamten" zeigt,[2]) auf das mittelalterliche England übergegangen und ist dort noch in der Epoche nach Chaucer lebendig.

Reisegefährten erzählen sich in einer englischen Post-

[1]) Michel, „Chroniques des ducs de Normandie". 1838, II, 336, zitiert aus dem „Mariage des filles au diable":

Auocat portent grant domage — C'est la maisnie Hellequin
Pourquoi metent leur ame en gage — Ils s'entrepoilent com mastin,
Lor langue est plaine de venin — Pour verité tiennent usage
Par aus sont perdu heritage — Quant vienent à leur pute fin
Et desfait maint bon mariage — Ne sevent Romans ne Latin.
Et mal fait pour un pot de vin, — Car il vendirent lor langage

c'est li Mariages des filles au Diable. Ms. de la bibl. de l'Arsenal. belles-lettres françaises. in fol. n° 175 fol. 292 verso, col. 1. v. 28. (Das Manuskript trägt heute die No. 3142, siehe Hauréau „Les filles du diable" im „Journal des savants", 1884, p. 226.)

[2]) Vergl. oben p. 30.

kutsche aus der Zeit um 1400 zum Zeitvertreib allerlei Geschichten. Zuerst finden die ernsten, nachdenklichen Leute ihre Rechnung. Denn man beginnt mit ernsten, anständigen Geschichten. Dann aber folgen [1])

„. . . . einige von anderer Art Lustigkeit, für diejenigen, die nichts gaben
Auf Weisheit, noch Heiligkeit, Ritterlichkeit,
Noch auf tugendhafte Unterhaltungsstoffe, sondern ganz auf Torheit
Ihren Witz und ihre Neigung verlegten, auf solch törichte Späße.
Wie Herlekins Familie, die in jeder Hecke sich herumtreibt.
Flatterhaften Sinnes, recht wie die grünen Blätter
Sich gegen das Wetter verhalten, gerade so, meine ich, sind sie."

Also Leute wetterwendischen Wesens, Flatterhänse, die nichts ernst nehmen können, und denen nichts heilig ist, weder Tugend noch Ritterlichkeit noch Weisheit, sondern die ihren Witz und ihre Neigung ganz auf Torheit und törichte Späße verlegen, solche Leute — sagt man in dem England des XV. Jahrhunderts — sind wie Herlekins Leute. Und wenn ein englischer König, wenn Richard II. seinen Hof aus solch gewissenlosen, verächtlichen Menschen zusammensetzt und sich bei ihnen Rats holt, so nennt man ihn den „Ratlosen" [1]) und sagt ihm ins Gesicht: nicht würdige, achtbare Berater, sondern „andere komische Rüpel (hobbis) hattet Ihr, aus Herlekins Familie . . . ." [2])

Etwa seit dem XII. Jahrhundert — sicher seit Peter von Blois — braucht man demnach in England, um jemanden

[1]) Chaucer Society: Supplementary Canterbury Tales, ed. Furnivall, 1887, in der „Tale of Beryn" Vers 4 ff.:

4. „And som of othir myrthis for hem that hold no store
Of wisdom, ne of holyness, of Chiualry,
Nethir of vertuouse matere, but holich to foly
Leyd wit et lustis all to suche nyce iapis
8. As Hurlewaynes meyne in every hegg that capes
Thurgh vnstabill mynde —, ryght as the levis grenes
Stondein ageyn the wedir, ryzt so by hem I mene."

Wegen der Form „Hurlewayn" (Vers 8) vergl. das oben (p. 31) über die Form Herlewin Gesagte. Weiteres im Anhang II.

[2]) „The vision of William concerning Piers the Plowman in three parallel texts together with Richard The Radeless by William Langland (about 1362—1399) ed. Skeat. 1886. II, 250, note 90. —

„Other hobbis ye hadden
Of Hurlewaynis kinne."

lächerlich zu machen, er sei Bürger oder Minister, nur zu sagen: „Er gehört zu Herlekins Familie, zu Herlekins Leuten, zu den Herlekins." Das bedeutet: Er ist ein „komischer Rüpel", mittelenglisch „hobby", modernenglich „clown".[1] Die Begriffe „Herlekin" und „Clown" sind ein und dasselbe.

Das gilt aber nicht nur für England, sondern auch für das mittelalterliche Frankreich.

Die sogenannten „Taffurs",[2] gefängniskundige Landstreicher aus Nordfrankreich, dem Hennegau und Brabant, also dem heutigen Belgien,[3] die, vor Schmutz übelriechend,[4] ohne Hosen und Stiefel,[5] im Kreuzfahrerheere Gottfrieds von Bouillon dienen als zerlumpte[6] Söldner mit kotbedeckten Angriffs-

[1]) Siehe die vorige Anmerkung.

[2]) A. Schultz, „Zur romanischen Kulturgeschichte" (in Gröbers Grundriß der rom. Phil. 1901, II, 3. p. 526, Abschnitt 10) meint, in der romanischen Kulturgeschichte „verdienen die Taffurs noch eine größere Beachtung, die bei den Kreuzzügen eine so große Rolle spielen, von Epikern wie von Historikern erwähnt werden. Guibertus de Novigento sagt: „Thafur autem apud Gentiles dicuntur, quos nos, ut nimis litteraliter loquar, Trudenues (richtiger Trutannos) vocamus". Es muß also ein arabisches oder türkisches Wort sein; im Spanischen findet sich tafur = tahur, Spieler von Profession." Und Sebastian Cobarruvias erklärt: „Tahures conviene que sean ladrones e homes de mala vita", bei Du Cange, Gloss. med. et inf. lat. unter „Tafuria". — Es kann sich in der vorliegenden Arbeit für uns nur um die Beantwortung der Frage handeln, „Welcher Art Menschen heißen Herlekins?" Und da im Chevalier au cygne (ed. Reiffenberg, 1854) die Taffurs als Herlekins bezeichnet werden (siehe die Stelle oben im Text), so müssen wir fragen: „Was versteht der Verfasser dieser Stelle unter „Taffurs"? Alle weitergehenden Fragen und alles übrige Material müssen wir für ein anderes Mal aufsparen.

[3]) ed. Reiffenberg (1854) Vers 7695 ff.: „Je vous ay bien véut à Bruges et a Gant A Liege ou à Namur, en Haynau, en Brabant A Tournay, à Aras ou à Lille ensievant Ou droit à Valenciennes vous ay bien véut tant:/ Dedens une goudale vous alies combatant Pour l'ueve d'un hierenc c'on vous aloit emblant Que trestous voz driapiaus aloit-on deskiérant/ Et puis en le prison vous aloit-on boutant". —

[4]) Vers 16275: qui sont plus enfumé que hierenc enpendant.

[5]) Vers 16281 f.:

Il sont nommet Taffur pour çou qu'en leur vivant
N'orent oncques en gambe une cauche vallant

und Vers 16742:

Une gent qui en piet n'ont chause ne sorler.

waffen[1]) und durchlöcherten Schilden,[1]) Türrahmen[2]) und Fensterläden als Schutzwaffen, bestialische Kreaturen, Säufer[3]) und Menschenfresser.[4]) der Schrecken der Ungläubigen[5]) und darum von ihnen als „Teufel" bezeichnet,[6]) rauflustiges Gesindel, das sich um einen Hering balgt,[7]) diese Unmenschen nennt ein französisches Kreuzzugs-Epos des XIII. Jahrhunderts „Taffur-Rüpel",[8]) „Rüpel"[9]) und „Herlekins"[10]) und verwendet sie als Spaßmacher.[11]) Den Führer dieser lachhaften Rüpel, der als „komischer Kauz"[12]) charakterisiert wird und sich als solcher benimmt,[12]) nennt das Epos „König der Taffurs" oder kurz „Taffur":[13])

[1]) Vers 7734:

En X lieus se sont mis ribaut estrumelé:
Ly uns porte ung espée à pumiel enfumé.
Et ly aultres ung dar ou ung escu troé
De la fumière sont leur auqueton gasté.

[2]) Vers 16290:

. . . . les Taffurois
Qui d'uis et de feniestres, d'assièles et de bois
Faisoient leur escus . . . .

Vergl. Vers 9365 ff. und 16304 ff.

[3]) Siehe p. 129, Anm. 3.

[4]) Vers 6442 ff.:

Et ly roys des Taffurs et sy ribaut vaillant
Desviestirent les Turs et les vont despoullant,
A guise de pourciaus les vont appareillant
Et en pot et en rost les aloient quisant.

und Vers 6603 ff.:

„Et se vous yestes pris, je vous jur loyalment
Que ly roys des Taffurs et trestoute se gent
A le sausse et au sel vous mengeront au dent."

Vergl. Vers 7598, 17456 ff.. 17475 ff.

[5]) Vers 6606 ff., 7605 ff.

[6]) z. B. Vers 16699 und 16731.

[7]) Siehe p. 129, Anm. 3.

[8]) Vers 9249: „Et cil ribaut Taffur."

[9]) Vergl. Anm. 1 und 4.

[10]) Vers 6247 f.: „halegrin (halequin)". siehe die vierte der folgenden Anmerkungen.

[11]) z. B. Vers 7642—7852.

[12]) „pautonnier", Vers 16687. Vergl. für sein komisches Benehmen Vers 7823, 16705—16723.

[13]) Vers 7049: „la gent au roy Taffur".

„Und der König der Taffurs, mit ihm seine Herlekins,
Welche die Schlacht mehr lieben, als der Säufer den Wein." . . .[1])
„Und der König der Taffurs war in einem Tal,[2])
Hat zwanzigtausend Rüpel, die in seinem Heere sind." —
„Es kam der König der Taffurs eiligst herbeigerannt,[3])
Sein Banner trug vor ihm zur Zeit
Ein holländischer Rüpel, der gewaltig groß war,
Gar lange hatte er Maugins geheißen.
Weil er für mehr als hundert (cent) Rüpel lumpig befunden ward.
Nennt man ihn gar oft „Hundert-Lump" (Maugis-sant) in einem Wort." —

In Maugins, Maugis-sant, in „Hundert-Lump", lernen wir einen Individualnamen für einen Rüpel kennen, den wir sonst nur mit dem Gattungsnamen „Taffur" oder „Herlequin" hätten bezeichnen können.

Solche zur Charakterisierung komisch sein sollender Individuen vom Dichter erfundene Namen begegnen häufig im religiösen Drama, im Mysterium und Mirakel, besonders für Leute wie die Taffurs, für die gemeinen Söldner und Henkersknechte, die mit den Teufeln, Narren, Bettlern, Bauern und Hirten das komische Element bilden. Es wird uns nicht wundern, wenn die Träger dieser komischen Personennamen, die Henkersknechte, die Verwandten der Taffurs, auch auf der Bühne als „Herlekins" beschimpft werden.

„Eckel, Krätzmaul und Freßsack,[4])
Je mehr ihrer da sind, desto weniger taugt es,
Das sind die Herlekinleute" —

heißt es in dem berühmten Mysterium „Die Apostelgeschichte"

---

[1]) Vers 6247:
„Et ly rois des Taffurs o lui si halegrin (halequin)
Qui plus aiment bataille qui li glous ne fait vins."
Vergl. Gachet „Glossaire romain" 1859, unter „halegrin".

[2]) Vers 6276: Et ly roys des Taffurs fu en une valée
A XX^{m} ribaus qui sont en son armée.

[3]) Vers 8734 ff.

[4]) „Desgoute, Rifflart et Briffault
Tant plus y en a et maint vault
C'est la mesgnie Crenequin."
Actes des Apôtres vol. II. f° 38a ed. 1537, zitiert bei Godefroy „Dict." unter Hellequin. Vergl. für einige Varianten des Namens Herlequin Anhang No. II, die Namen des führenden Herlekin und der Herlekins. Siehe auch die übernächste Anmerkung und oben pp. 22, 38.

(Les Actes des Apôtres), einem religiösen Drama, das in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts von den gefeierten Brüdern Simon und Arnoul Greban verfaßt, im XV. und XVI. Jahrhundert viele Theateraufführungen, Buchauflagen und bildliche Darstellungen erlebte.[1])

Dem gesamten Frankreich waren demnach im XV. und XVI. Jahrhundert zur Verspottung irgendwie verächtlicher Menschen Redensarten geläufig wie „Das sind die Herlekinleute; je mehr ihrer sind, desto weniger ist daran".

Der Grund der Verächtlichkeit ist dabei Nebensache. Das Entscheidende ist: zum Lachen herausfordernde Verächtlichkeit.

„Ihr seid die Herlekinleute,
Ihr Feiglinge:
Je mehr ihrer sind, je weniger ist daran" —

so läßt ein französischer Dichter und Geschichtschreiber des XV. Jahrhunderts[2]) in denKriegen seiner Zeitgenossen gegen

---

[1]) Vergl. z. B. eine bildliche Darstellung der „Actes des Apôtres" aus dem Jahre 1490. zitiert bei Germain Bapst „Essay sur l'histoire du Théâtre", 1893, p. 51.

[2]) Jean Chartier: Chronique de Charles VII, roi de France. Ausgabe Vallet de Viriville, 1858, II, 28/29. —

Bien appert que estes paoureux,
Oncques ne fustes si eureulx
De nous venir au champs combatre:
Grant orgueil est bon à rabatre.

De grant langaige trop avez
Dont vous usez soir et matin
Et semble tousjours que devez
Combatre Lamoral Bacquin.

(Note de l'éditeur: = célèbre capitaine des Turcs, vainqueur des chrétiens en 1391)

C'est la mesgnie Hanequin
Que de vous, à qui le ceur fault:
Tant plus en y a et piz vault.

Se voullez ouir bon conseil,
Allez-vous-en de ceste place ....
— — — — — — — — — — —"

Übersetzung:

Es ist ganz klar, daß ihr furchtsam seid:
Nie wart ihr so glücklich, zu offener Schlacht gegen uns heranzukommen;
Drum ist es gut, euern großen Hochmut etwas herunterzuschrauben.
Einen zu großen Mund habt ihr,

die Engländer die Parteien sich gegenseitig zum Kampf herausfordern.[1])

Und eine sehr beliebte Sprichwörtersammlung aus dem letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts, eine Sammlung, die innerhalb von 15 Jahren fünf Auflagen erlebte,[2]) bezeichnet ausdrücklich die Redensart „Die Herlekinleute, je mehr ihrer sind, desto weniger ist daran" als Sprichwort.[3]) Sie enthält aber dieses Sprichwort auch in einer andern, unerwarteten Form:

„Die Leute des Meisters „Lebemann",
Je mehr ihrer sind, je weniger ist d'ran."[4])

Diese Fassung, die noch am Ende des XVII. Jahrhunderts nicht ganz vergessen war,[5]) ist für uns wichtig. Sie beweist,

---

Den ihr abends und morgens mißbraucht,
Und es sieht immer aus, als solltet ihr den Admiral Bacquin bekämpfen.
Ihr seid die Herlekinleute,
Ihr Feiglinge,
Je mehr ihrer sind, je weniger ist daran.
Wenn ihr guten Rat hören wollt,
So geht von hier fort . . . .
— — — — — — — — — — — — — — — — — —"

[1]) Op. cit. p. 27, chap. 152.

[2]) Recueil des Sentences notables et Dictons communs. Proverbes et Refrains, traduit du latin, de l'italien et de l'espagnol, par Gabriel Murier. Anvers 1568 in 12°. Neuauflagen: a) Lyon 1577, alphabetische Reihenfolge der Sprichwörter und neuer Titel: Trésor des Sentences dorées, Dits, Proverbes et Dictons communs, réduits selon l'ordre alphabétique avec le bouquet de Philosophie morale réduit par Demandes et Réponses. Lyon 1577 in 16; b) Rouen, Paris 1578: c) Rouen 1579 unter folgendem Titel: Thresor de Sentences dorées, Proverbes et dicts communs, réduits selon l'ordre alphab. Auec le Boucquet de Philosophie morale (wie oben) par Gabriel Meurier in 16. in der Königl. Bibliothek zu Berlin (Xr 140. 42); d) 1582; e) 1617. Vergl. Brunet, Manuel du libraire II, 536.

[3]) La maignie des Hennequins, Plus y en a. moins en vault; vergl. Leroux de Lincy „Livre des proverbes", 1858, II, 37.

[4]) „La mesgnie de maistre michaut // tant plus en y a et moins vaut"; siehe die soeben in Anm. 1 zitierte Ausgabe c) des Gabr. Meurier, p. 111. — „Michaut" ist nach Godefroy synomym mit „libertin" (Dictionnaire, s. v.).

[5]) Thaumas de la Thaumassiere „Coutumes de Beauvoisis par Ph. de Beaumanoir: Assises et bon usages du royaume de Jerusalem par J. d'Ibelin et autres anciennes coutumes avec des notes et un glossaire". Bourges et Paris 1690 in fol. Im glossaire unter „Mesnie", zitiert als Sprichwort: „La Mesnie à Maestre Michaut // Tant plus en i a et moins vaut", Königl. Bibliothek Berlin. H o 26100.

daß, wie die Gesamtmasse der Herlekins, so insbesondere auch der führende Herlekin im Sprichwort, im Sprichwort noch des XVI. Jahrhunderts, als verächtlicher, komischer Mensch fortlebt. Das wundert uns nicht. Denn den Führer der „Herlekins" genannten komischen Rüpel kennen wir bereits als komischen Menschen, als „komischen Kauz"[1]) und Spaßmacher,[1]) und zwar seit dem XIII. Jahrhundert,[1]) zu einer Zeit, da es noch keinen Charivari gab.

Also auch der führende Herlekin — so wenig wie die Herlekins überhaupt — brauchte nicht auf den Charivari zu warten, um zum komischen Menschen zu werden,[2]) und er hätte sich auch ohne den Charivari in der Volkstradition als komischer Mensch erhalten: durch die Macht des Sprichworts.

Die Sprichwörtersammlung, der wir diese Erkenntnis verdanken, enthält auch das Sprichwort „Die Herlekins, mehr Narren als Schurken",[3]) das wir bereits oben[4]) als Weiterentwicklung eines Spottverses auf die Charivariherlekins des XV. Jahrhunderts erkannt hatten, nämlich des Spottverses: „Die falschen Herlekins, Sie taugen weniger als Schurken, Schlimmeres tun sie als die Lärmhörner zu blasen . . ." Wir sehen: alle Redensarten über die Herlekins und alle Herlekinsprichwörter verstehen unter den „Herlekins" — mit Einschluß des führenden Herlekin — stets Menschen von Fleisch und Blut. Und so hat sich das Herlekinsprichwort nicht nur des Kriegslebens,[5]) sondern auch des öffentlichen Lebens, der Politik bemächtigt. Am Ende des XVI. Jahrhunderts werden die beiden Herlekinsprichwörter, deren Entstehung und Entwicklung wir nunmehr kennen, die Sprichwörter „Herlekinleute, je mehr ihrer sind, je weniger ist daran" und „Herlekins mehr Narren als Schurken" als politisches Wortspiel ausgebeutet, und zwar in Paris, wider Parteigegner, wenn ihre

---

[1]) Oben p. 130.

[2]) Oben p. 126.

[3]) „Des Hennequins // Plus de fous que de coquins." Vergl. Leroux de Lincy loc. cit.

[4]) Oben p. 124.

[5]) Oben p. 132.

Familiennamen ein solches Wortspiel nahelegen, also z. B. wenn sie Hennequin heißen.[1])

Auch nach dem XVI. Jahrhundert müssen die Herlekins noch komische Rüpel und verächtliche Menschen bezeichnet haben. Denn noch heute wird in der Normandie,[2]) in Dorsetshire in England[1]) und im Wallonischen, bei Mons,[3]) ein widerwärtiger Knabe „Herlekin" gescholten.

---

[1]) z. B. Bibliothèque Nationale, ms. Dupuy 673, fol. 124. zitiert von Raynaud „La maisnée Hellequin" in Etudes romanes dédiées à Gaston Paris, 1890, p. 56. Anm. 5. Man darf sich durch die seit dem XV. Jahrhundert belegte Nebenform hennequin oder hannequin (siehe auch oben p. 131, Anm. 4) nicht verleiten lassen, in den „hennequins" der Sprichwörter etwas anderes als die Herlekins zu sehen. Die mesgnie Hanequin des Jean Chartier (oben p. 132) aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, die mesgnee hanequin (oben p. 118, Anm. 4) des Jahres 1496, deren Führer ausdrücklich als Helequin bezeichnet wird, die mesgnie Crenequin (oben p. 131) der Actes des Apôtres lebt noch heute in der Normandie und im Vendomois (Mortellière „Glossaire du Vendômois", 1893 unter „Hennequin") fort als chasse Hennequin (oben p. 30 und Le Prévost, die oben p. 24 zitierte Ausgabe des Ordericus Vitalis, 1845. III, 371. note 2) und in den Vogesen als Marie Hennequin (Liebrecht, Ausg. des Gervasius v. Tilbury: Otia imperialia 1856. p. 199, Anm. 76 und Manie Hennequin. Mennieye Hennequin [Melusine I, 457, 477]). Man hat es eben bei der maisnée Herlequin mit einer Benennung zu tun. für die die Grundauffassung verloren und die geeignet war, sich den verschiedensten ähnlichen Wörtern und Vorstellungen anzupassen, bezw. sie an sich zu ziehen.

[2]) Gachet, Glossaire roman, 1859, p. 253 (hannequin). — Vergl. „our own Dorset folk use „harlican" as an abusive term for a troublesome imp or youngster" (Quarterly Review No. 392, october 1902, p. 466).

[3]) Harlaque s. m. enfant pétulant, dont les vêtements sont souillés, tachés. — A Liège „harlah", à Namur „garlache". — C'est un vrai harlaque. „Té vla fait comme ein harlaque." Bei J. Sigart. Glossaire étymologique montois ou Dictionnaire du Wallon de Mons et de la plus grande partie du Hainaut. 2e éd. 1870 s. v. Der Name harlaque für ein wildes Kind mit schmutzigen Kleidern lebt nicht umsonst gerade in der Gegend fort, in welcher im Mittelalter rauflustige, schmutzige Rüpel als „Herlekins" bezeichnet wurden. Vergl. oben p. 130 f. Der Harlekin des Theaters, der moderne Harlekin, hat nirgends Spuren in der Sprache des Landvolks hinterlassen. Deshalb ist nicht das moderne „harlequin", sondern das mittelalterliche harlequin als Etymon für harlaque anzusetzen, wie es bereits ein Anonymus vorschlug in der Quarterly Review No. 392, october 1902, p. 466, Anm. 4. „C'est un vrai harlaque" bedeutet genau dasselbe wie allgemein französisch „C'est un vrai diable".

Was ergibt sich nun bis jetzt für den Übergang des Teufelstypus Herlekin zum komischen Menschentypus?

Die Entwicklung der Herlekins und damit auch des führenden Herlekin zum komischen Menschen ist auf zwei Wegen erfolgt, von denen der eine der Geschichte des Theaters, der andere der Geschichte der Sprache angehört. Der Übergang begann so:

Zuerst wurde der Name „Herlekins" auf künftige Herlekins, auf Kandidaten der Hölle angewandt, eine Übertragung, die mindestens in das XII. Jahrhundert zurückreicht (Peter von Blois), die später auf alle verächtlichen und lächerlichen Individuen ausgedehnt wurde und sich durch gewohnheitsmäßigen Gebrauch zu Sprichwörtern ausweitete. Das war der eine, der ältere Weg, der Weg der Herlekinsprichwörter.

Später, zu Beginn des XIV. Jahrhunderts, kam der Charivari hinzu, dessen Veranstalter oft als „Herlekin und seine Leute",[1]) als „Herlekins" oder „falsche Herlekins"[2]) bezeichnet wurden. Das war der zweite, der jüngere Weg, der Weg der Herlekinmaskeraden.

Die beiden Wege haben sich gekreuzt, im XIV. Jahrhundert, so daß durch die Herlekinmaskeraden, und zwar im XV. und XVI. Jahrhundert, neue Herlekinsprichwörter entstanden.[3])

Die Herlekinsprichwörter bilden Tradition für das Innenleben der als „Herlekins" bezeichneten Menschen; die Herlekinmaskeraden, die Charivaris, bilden Tradition für deren äußere Erscheinung.

Aber die Tradition für das Aussehen der „Herlekins" genannten Leute, besonders für das Aussehen der als Charivariteilnehmer unter die „Herlekins" aufgenommenen Menschen, diese Tradition lebt nicht nur in der Unsitte des Charivari fort.

Eine andere Unsitte machte darin dem Charivari den Rang streitig und muß deshalb hier beachtet werden, ein Unfug, der auf der Bühne des religiösen Theaters zu Hause war und der sich vom Charivari nur durch den Namen unterschied: die Straßenteufelei, die diablerie. Im Jahre 1500 z. B. ging bei den Schöffen der Stadt Amiens ein Gesuch ein, in welchem

[1]) Oben p. 106.
[2]) Oben p. 122.
[3]) Oben p. 124.

vier Priester und drei Laien um die Erlaubnis nachsuchen, eine Aufführung des Mysteriums der „Passion“ zu organisieren.[1]) Nun figuriert aber unter den einzelnen Wünschen, um deren Bewilligung sie in dem Gesuch betreffend die Aufführung des Passionsspiels bitten, als dritter Punkt folgende Befugnis: „die Darsteller der Teufel herumlaufen zu lassen“ (faire courir les personnages des diables).

Wenn diese Bitte sich in einer derartigen Petition findet, so muß das darin Erbetene damals doch eine gewisse Wichtigkeit besessen haben. Die Darsteller der Teufel herumlaufen zu sehen, muß damals sehr populär gewesen sein. Wir glauben sogar versichern zu können, daß diese Teufeleien im Freien den Behörden — Schöffen, Parlamenten oder Domkapiteln — manchmal Anlaß zum Einschreiten boten. Bevor wir das jedoch beweisen, wollen wir erst einmal prüfen, was es eigentlich bedeutet, „die Darsteller der Teufel herumlaufen zu lassen“. Wir besitzen darüber sehr genaue Nachrichten, welche die im XVI. und XVII. Jahrhundert berühmte „Teufelei (diablerie) von Chaumont“ (im Departement der oberen Marne) betreffen.

Das in Chaumont stets unter ungeheurem Zudrang aus aller Welt auf mehreren Theatern[2]) aufgeführte Johannes-Mysterium wurde dort Stadt und Land folgendermaßen angekündigt:[3]) „Man erlaubte den Teufeln und Teufelinnen des Höllentheaters, von Palmsonntag an, mit ihrem scheußlichen Kostüm bekleidet, in der Stadt und in den ländlichen Bezirken der Umgegend umherzulaufen. Die Mißbräuche, zu denen diese Laufereien Anlaß gaben, waren zahlreich. Die Teufel, welche der ländlichen Bevölkerung Schrecken einjagten, verübten Erpressungen an den unglücklichen Einwohnern, und diese schändlichen Einkünfte wurden so beträchtlich, daß die Teufelsfunktionen, für die man anfänglich wenig Bewerber gefunden hatte, weil sich eine Art Mißachtung daran knüpfte, bald viel begehrt wurden. Darauf geht jenes Sprichwort zurück, das die Stadt Chaumont in ihrem alten Dialekt bis heute bewahrt

[1]) Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, II, 78.

[2]) Jeder einzelne Schauplatz wurde auf einer besonderen Bühne dargestellt. Es gab also so viel Theater, als das Mysterium Schauplätze hatte.

[3]) Jolibois „La Diablerie de Chaumont“, 1838, p. 18.

hat: „So Gott will und die heilige gute Jungfrau, wird am heiligen Johannisfest Männeken Teufel sein und seine Schulden bezahlen“.[1]) Außer dieser Teufelsgesellschaft, die ebenso gefürchtet war wie die Banden reitender Landsknechte, gab es noch andere Leute, die in den Landbezirken umherliefen: die Darsteller der Sarazenen (aus dem Gefolge des Herodes). „Auch diese Ungläubigen wurden auf das arme Volk losgelassen,[2]) und Ausschreitungen waren ihnen erlaubt; aber sie hatten den Ruf, sich anständiger als die Teufel zu benehmen, und die Bauern fürchteten eine Begegnung mit ihnen weniger. Die Anwesenheit der Teufel bei der Prozession für die Palmweihe zog eine beträchtliche Masse von Neugierigen nach Chaumont.“ Wie Jesus vor den Toren Jerusalems, findet die Prozession bei der Rückkehr die Stadttore geschlossen und muß anhalten, und zwar „bei dem Turm du Barle, der früher das Hauptstadttor bildete. Da begann der Teufelssabbat. An Stelle der Priester, die gewöhnlich dem draußen wartenden Chor antworten, waren es gräßlich kostümierte Teufel, Teufelinnen und Teufelchen, die vom Turm herab dem ruhmvollen König antworteten, indem sie Feuerwerkskörper, Petarden und Raketen auf die entsetzte Menge schleuderten. Mancher Freudenruf und oft mancher Schmerzensschrei mischte sich in das Geheul der angreifenden Teufel, und die Prozession, durch diesen Feuerregen zersprengt, ließ den amtierenden Geistlichen allein, der inmitten des Durcheinanders oft Mühe hatte, den Respekt vor den Heiligenbildern aufrecht zu halten. Dann stieg die Teufelsgesellschaft[3]) von ihrem Hort herunter, löste sich auf, und die einzelnen Teufel warfen sich wie Furien, laut schreiend, auf die Leute, die ihnen in den Weg kamen.“

Nunmehr können wir nach Amiens zurückkehren und untersuchen, ob der Spezialwunsch, „die Darsteller der Teufel

[1]) „Si plaît ai Dieu, ai l'ai saint bonne Vierge, ai l'ai Saint-Jean not homme serai diable, et j' paierons nos dettes.“

[2]) op. cit. p. 35.

[3]) Die Teufelsgesellschaft (Diablerie) von Chaumont bildete mit der Zeit einen Verein, dessen Statuten in Versen abgefaßt wurden. Diese Statuten wurden im Jahre 1865 den vereinigten „sociétés savantes des départements“ durch den Korrespondenten Carnaudet mitgeteilt. Siehe „Revue des sociétés savantes des départements. Ve série. Tome I (Année 1870, 1er septembre, p. 12, séance du six décembre 1865).

umherlaufen zu lassen", vom Jahre 1500 nicht daher rührt, daß diese zwar sehr populäre, aber zu wilde und ausgelassene Teufelsmaskerade einige Jahre vorher verboten worden war.

Tatsächlich findet sich in den Akten des Kapitels der Kirche von Amiens unter dem 3. März 1496 folgende Buchung: „Die Großvikare der Kirche von Amiens erbaten und erhielten von besagten Herren die Erlaubnis, im Chor dieser Kirche das Josephspiel aufzuführen, in der Voraussicht, daß weder die Vikare selbst noch die Chorknaben besagter Kirche weder bei Nacht noch bei Tag in den einzelnen Stadtvierteln und auf den Plätzen des Stadtgebietes von Amiens umherlaufen, um den früher von ihnen gepflogenen groben Unfug zu verüben."[1]) Es kann sich hier nur um jene Teufelsmaskeraden handeln, die wir soeben mit angesehen haben. Beachten wir, daß sie auch nachts stattfanden, daß ihr eigentlicher Zweck die Verübung von grobem Unfug war, und daß sie eine althergebrachte Belustigung bildeten, an der auch der Klerus teilnahm, wenn ihn die obersten Kirchenbehörden nicht daran hinderten. Daß diese Gewohnheit der Teufelsmaskeraden alt, daß sie zu Anfang des XV. Jahrhunderts schon etwas ganz Gewöhnliches war, ergibt die Geschichte der Stadt Montauban.[2]) Im Jahre 1442 hatten sich die Domherren dieser Stadt „vorgenommen, die zwöf Apostel und andere mimisch darzustellende Personen in der St. Jacobuskirche auftreten zu lassen .... nachdem sie vorher in der Stadt gewisse, „Bartmaskenleute" (barbostales) genannte Darsteller hatten erscheinen lassen, zweifellos um dort die Spaßmacher zu spielen."[3])

[1]) „Magni vicarii ecclesiae Ambianensis petierunt et obtinuerunt a praefatis dominis licenciam ludendi in choro hujus ecclesiae ludum Joseph, proviso quod ipsi vicarii nec non pueri chori praefatae ecclesiae non discurrant per vicos et plateas civitatis Ambianensis de nocte neque de die faciendo dissolutiones aliquando per eosdem fieri solitas." Mitgeteilt von Petit de Julleville, op. cit. II, p. 66 nach der „Bibl. de l'école des chartes", série F, t. III, p. 246, note.

[2]) Petit de Julleville, op. cit. II, 16, nach Lebret „Histoire de Montauban". Ausgabe von Marcelin und Rück, 1841, I, 200 ff.

[3]) „Les chanoines s'étaient proposé de faire paroistre les douze apostres et autres personnages dans l'église St. Jacques et puis dans le canton de la Favrie, la veille de la fête, après avoir fait paroistre auparavant dans la ville certains personnages nommés „Barbostales" pour y faire sans doute les bouffons."

Das Wort „Spaßmacher“ (bouffons) zeigt deutlich, daß es sich für den Autor dieser Stelle um eine vorläufige Schaustellung von Schauspielern handelt, die im Stücke selbst, im Mysterium, komische Rollen spielen. Unser Autor kennt also den Gebrauch, gewisse Personen eines in Vorbereitung befindlichen Mysteriums im Freien allerlei Späße ausführen zu lassen. Nun haben wir aber festgestellt, daß solche Bouffonerien, solche lustige Aufzüge, gewöhnlich von den Darstellern der Teufel ausgeführt werden. Die von unserm Autor hier zitierte volkstümliche Benennung „Bartmaskenleute“ (barbostales) bezieht sich demnach auf die Teufelsdarsteller, die uns ja bereits im Charivari, der Herlekinmaskerade, des XIV. Jahrhunderts mit Bartmasken (barboeres) entgegengetreten sind.[1])

Doch wir dürfen, wenn wir die äußere Erscheinung der

[1]) Siehe oben p. 106, Vers 9. Das Wort „barbostales“ ist eine Erweiterung des französischen Wortes „barboce“, das seinerseits synonym ist mit „barboiere“ (barboere). Wir finden bei Godefroy „Dictionnaire“ unter „Barbote“ oder „Barboce“ = masque à barbe, folgende Stellen: Si orent faites unes barbotes cornues qui senblarent diables . . . .“ Und in einer Variante desselben Textes: „Iceulx meschants infidèles qui estoyent à pied se mirent en avant et se desguiserent d'aucune manière de faulx visaiges en prenant aucunes barboces cornues tellement qu'ils ressembloyent à dyables et ennemys d'enfer.“ Aber das ist nicht alles. Das Wort „barboiere“ ist nach Godefroy gleichbedeutend mit „diable“. Die folgende Stelle beweist dies:

Trop piteuse est or Nostre Dame
Quant ele a sané tel deable
Tel maufé, tele barboiere“.

(Godefroy „Dict.“ unter „barboiere“.)

Benützen wir die Gelegenheit, um einige Zeugnisse zu sammeln, die zeigen, daß man sich den Teufel mit einem Bart vorstellt. Im Pseudoturpin cap. 18 werden Sarazenen vorgeführt: „Habentes larvas barbatas cornutas, daemonibus consimiles“. Bei Philippe Mousket ed. Reiffenberg v. 6085 ff. finden wir an der parallelen Stelle

„Et, par leur engien et par art
Portèrent tabors et barboires (vergl. Reiffenbergs Anm. hierzu)
Comme li diable d'infier
Hideuses cornues et noires.“

Auch Etienne de Bourbon (zitierte Ausgabe von Lecoy de la Marche, p. 323) sagt aus über des Teufels Bart: des Teufels Bart spielt nämlich eine Rolle in den geheimnisvollen Riten des Teufelsgläubigen: „et magister eorum adjurabat Luciferum per barbam suam et per potentiam quod veniret ad eos, et per multa alia“.

Herlekindarsteller des Charivari und der Teufelsdarsteller der Diablerie vergleichen wollen, nicht an der anschaulichsten und lustigsten Beschreibung der Diablerie des XVI. Jahrhunderts vorübergehen. Sie stammt von Rabelais und steht in dessen „Pantagruel".[1] Es handelt sich da um eine Geschichte, die dem Dichter und Vagabunden François Villon passiert sein soll:

„Auf seine alten Tage zog sich Meister François Villon nach St. Maixent in Poitou zurück und stellte sich unter den Schutz des dortigen Abtes, der ein kreuzbraver Mann war. Dort veranstaltete er, um dem Volk einen Zeitvertreib zu schaffen, eine Aufführung der „Passion" in poitevinischer Überlieferung und Sprache ...."

Alles ist vorbereitet. Im letzten Augenblick weigert sich ein Dominikaner, Etienne Tappecoue, Villon für einen alten Bauern, der Gott den Vater spielen sollte, einen Chorrock und eine Stola zu leihen, und beruft sich dabei auf ein geistliches Verbot, Schauspielern irgend etwas zu leihen. Vergebens wendet Villon ein, dieses Verbot beziehe sich nur auf Possen, Maskeraden und unsittliche Spiele (farces, momeries et jeux dissolus). Tappecoue bleibt unerbittlich. Da schwört Villon dem Spielverderber Rache, in Gegenwart seines Dilettanten-Ensembles. „Am folgenden Sonntag brachte Villon in Erfahrung, daß Tappecoue auf der Stute des Klosters nach St. Ligaire geritten sei, um milde Gaben zu sammeln, und daß er gegen zwei Uhr nachmittags auf dem Rückwege sein werde. Sofort veranstaltet er die Parade der Teufelswelt die Stadt hindurch und über den Marktplatz.

Seine Teufel waren vom Kopf bis zum Fuß in Wolfs-, Kalbs- und Schafsbockhäute gehüllt, alle ausgeputzt mit Hammelköpfen, Ochsenhörnern und großen Küchenhaken und umgürtet mit dicken Riemen, an denen mächtige, greulich lärmende Kuhglocken und Maultierschellen hingen. Einige trugen schwarze Stangen mit Raketen in den Händen, andere lange brennende Lunten, auf welche sie an jeder Straßenecke Hände voll pulverisierten Harzes warfen, das erschreckend aufleuchtete und gräßlich rauchte.

---

[1] Rabelais „Pantagruel" Livre IVe, chap. 13. Anfang.

Nachdem er sie also herumgeführt hatte zur Belustigung des Volkes und zum großen Entsetzen der kleinen Kinder, führte er sie schließlich kneipen, in eine Schenke außerhalb des Tores, durch das der Weg nach St. Ligaire hindurchgeht. Wie sie bei der Schenke ankommen, bemerkte er von weitem Tappecoue, der von der Bettelfahrt heimkehrte . . . . Par la mort dienne, sagten da die Teufel, er hat Gott Vater einen armseligen Priesterrock nicht leihen wollen . . . . machen wir ihm Angst! . . . .

Als Tappecoue heran war, stürzten alle hinaus auf den Weg, ihm entgegen, in schreckenerregendem Durcheinander, indem sie von allen Seiten ihn und seine Stute mit Feuer überschütteten und mit ihren Glocken läuteten und im Teufelston heulten: „Hho, hho, hho, hho, brrrourrrs, rrrourrrs, rrrourrrs. Hou, hou! Bruder Etienne, machen wir nicht gut die Teufel?“ Da steigt auch schon die Stute scheu empor und rast mit dem armen Dominikaner querfeldein. Im Nu liegt der Bruder Etienne am Boden. Aber die Schnürbänder der einen Sandale haben sich im Steigbügel verwickelt: der unglückliche Mönch wird von dem toll dahinjagenden Pferde über Wiesen, Hecken und Gräben geschleift und stirbt. Sein Leichnam wird zu einer formlosen Masse . . . . Als Villon das eingetreten sah, was er vorbedacht hatte, sagte er zu seinen Teufeln: „Ihr werdet gut spielen, meine Herren Teufel, ihr werdet gut spielen! Die „Teufelei“ von Saumur, Douay, Monmorillon, Langes, St. Espain, Angiers, ja bei Gott, sogar von Poitiers mitsamt ihrem Schauplatz, fordere ich heraus, für den Fall, daß sie mit euch verglichen werden könnten. O, was ihr gut spielen werdet!“ —

Jetzt leben wir in dem Geist der Teufelei.

Nunmehr werden wir veranschaulichen, inwieweit eine Übereinstimmung besteht zwischen Diablerie und Charivari, und inwieweit diese beiden Erscheinungsformen französischer Teufelsdarsteller vereint beitragen konnten zur dauernden Erhaltung des traditionellen Bildes von den als „Herlekin und seine Leute“ bezeichneten Herlekindarstellern und ihresgleichen.

Der schnelleren Übersicht halber seien Diablerie und Charivari schematisch verglichen.

Diablerie:

Die Haut der dargestellten Teufel ist im XVI. Jahrhundert die Haut von Wölfen, Kälbern und Schafsböcken,[1]) also im Vergleich zur menschlichen Haut: haarig und struppig. An Stelle von echten Tierhäuten tragen die Teufelsdarsteller auch falsche Häute aus Stoffen, deren Außenseite ganz mit Tierhaaren bedeckt und beladen ist.[3]) Ein solches Haut-Ausdruck des „Zu häßlichen also, je nach den Umständen, oder jede andere Maskerade sauvages) verwendet werden hundert folgendermaßen hergenau nach Maß, ein hemdchemise) aus dünnem Leinen, daß die Körperformen scharf Leinentrikot wurde gut trocken gerieben. Dann wurde er ganz Flachs bestreut, dem man vorvon Haar gegeben hatte. So Aussehen einer von Haar starmehr die zu maskierende Pergezwängt und sogar eingenäht falschen Haut, vom Kopfende Gesicht des Darstellers hing, und

Charivari:

Die Haut vieler der dargestellten Herlekins ist die Haut von Löwen, Ochsen und Schafsböcken.[2])

kostüm, das seinem Träger den und Wilden“[4]) verleiht, das für die Teufelei, den Charivari, (z. B. als Kostüm für „Wilde“ kann, wurde im XIV. Jahrgestellt:[5]) Man fertigte, ganz artiges Untergewand (cotte, so eng an den Körper anliegend, hervortraten. Dieser dünne gehalten und mit Pech eindicht und überreichlich mit her die Form und die Farbe bekam der dünne Trikot das renden Haut, in welche nunson von Kopf bis zu Fuß eingewurde. Da das Flachshaar der her, auch über das ganze Gedieser sich außerdem mit einem

---

[1]) Oben p. 141.

[2]) Oben p. 114f.

[3]) Jolibois, op. cit. p. 126. „Les diables étaient diversement costumés: les uns avaient des habits couverts de crin . . . .“

[4]) Oben p. 106 „trop laids et sauvages“ und vergl. „la danse des sauvages“ in der sofort zu zitierenden Beschreibung bei Froissart.

[5]) Les Chroniques de Froissart, Ausgabe de Lettenhove, XV, 1871, pp. 84—88.

Diablerie:

riesigen Struwelbart ausstaf- in dem Kostüm auch für seine ständig unkenntlich und er- Kopf bis zu den Fußspitzen Wesen in Menschengestalt.

Die Köpfe der Teufel in der Diablerie bei Rabelais sind Hammels- und Ochsenköpfe.[2]) Eine Übersicht über alle Diablerien des religiösen Theaters ergibt, „daß die Gesamterscheinung der Teufelsgestalten menschlich, aber das Äußere" — also auch der Kopf — „gewöhnlich tierisch, und zwar hauptsächlich wohl das eines Ochsen oder auch das eines Schafsbockes oder Hundes gewesen ist." [3]) Auch Teufel mit Katzenköpfen müssen vorhanden gewesen sein:[4])

Charivari:

fierte,[1]) so wurde er nunmehr alltägliche Umgebung vollschien wie ein seltsames, vom mit Haaren beladenes nacktes

Die Köpfe und Gesichter vieler der dargestellten Herlekins sind Löwen-, Ochsen- und Schafbocksköpfe,[5]) d. h. die Masken (barboeres) der Herlekindarsteller haben die Form von Löwen-, Ochsen- und Schafbocksköpfen, also von tierischen Struwelfratzen.[6])

[1]) Siehe die Miniatur „Ballet des Ardents" bei Lacroix „Mœurs, Usages et Costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance", sixième ed. 1878. p. 265. fig. 185, nach der Handschrift der „Chroniques de Froissart" der Bibl. Nat. in Paris. Eine zweite Miniatur ist in der Handschrift Harley 4380, in London (de Lettenhove. Froissart-Ausgabe XV, Notes, p. 368).

[2]) Oben p. 141.

[3]) Roskoff „Geschichte des Teufels" 1865, I, 301, zu vergl. mit Wieck „Die Teufel auf der mittelalterlichen Mysterienbühne Frankreichs" 1887. p. 37 und mit dem oben p. 71, Anm. 2 zitierten Bilde.

[4]) „Plest vous oïr quel deable ce fu: / Le chief ot gros merveilleus et vélu / Les yeux ot roux et el chief embatu La gueule ot lée et lez denz moult agu / Teste ot de chat, cors de cheval crinu Si laide beste en cest siecle ne fu . . . . Li chief hideus et oscur le visage" (Roman de Guillaume au court nez). Diese Auszüge bei Leroux de Lincy „Livre des légendes" 1836, p. 252.

[5]) Oben pp. 114f. und 106.

[6]) Oben p. 112f.

Diablerie:

„Gefällt es euch zu hören, was für ein Teufel das war?
Den Kopf dick, seltsam und haarhäutig,
Die Augen rot und tief in den Kopf hineingetrieben,
Das Maul häßlich und die Zähne gar scharf,
Ein Katzenkopf,[1]) ein haarüberwachsener Pferdekörper,
So eine häßliche Bestie gab es in diesem Jahrhundert nicht.
. . . . Mit seinem häßlichen Kopf und schwarzen Gesicht."

— Diese häßlichen Teufelsköpfe wurden dargestellt durch verschiedenfarbige (oft schwarze)[2]) Masken, die wegen ihrer Häßlichkeit zu einer wahren Sehenswürdigkeit werden konnten.[3])

Die Teufelsdarsteller sind oft „umgürtet mit dicken Riemen, an denen mächtige, greulich lärmende Kuhglocken und Maultierschellen hängen."[4])

Charivari:

„Auffallend hoch, breit und tief sind in vielen Herlekinmasken, gleichviel, ob sie Menschen-, Teufels- oder Tiergesichter darstellen, die Augenhöhlen."[5])

Unter den häßlichen Herlekinmasken sind auch schwarzfarbige vertreten.[6])

Es gibt im Charivari Herlekindarsteller, die einen rings mit Schellen besetzten Gürtel um die Hüften tragen.[7]) Auch andere Körperteile behängen sich die Herlekindarsteller mit Kuhglocken und großen Schellen.[8])

[1]) Für die Bevölkerung der Normandie ist heute noch die Katze das Ebenbild des Teufels, und der Teufel verkleidet sich oft als schwarze Katze. (Dubois „Recherches sur la Normandie" 1843, p. 370.)

[2]) Villeneuve-Bargemont „Histoire de René d'Anjou", 1825, II, 255 und 365; vergl. auch oben p. 140, Anm. 1.

[3]) Emile Jolibois „La Diablerie de Chaumont" 1838, p. 127.

[4]) Oben p. 141.

[5]) Oben p. 113.

[6]) p. 106, 110.

[7]) Anhang No. IV (Fauvelillustrationen), Endabschnitt.

[8]) Oben p. 105.

Diablerie:

Die weitere Ausrüstung der Teufelsdarsteller besteht aus großen Küchenhaken,[1]) Kesseln und Kasserollen[2]) und langen Stangen,[1]) sowie aus Körben, Buckelkörben, Schubkarren und Wägelchen.[3])

Inmitten der Schar der Teufelsdarsteller bewegen sich auch solche, die als weibliche Teufel und als Sarazenen maskiert sind.[4])

Oft singen die Teufelsdarsteller mehrstimmige Lieder, besonders satirischer Art.[5])

Das Brüllen und Heulen der Teufelsdarsteller, das Zeichen der teuflischen Wut, ist das ganze Mittelalter hindurch für das Publikum eine ergiebige Quelle der Komik.[6])

Charivari:

Die Herlekindarsteller tragen Küchenhaken und andere Küchengeräte[7]) und führen die den Herlekins verfallenen Seelen in Körben, Buckelkörben, Karren und kleinen Wagen mit.[8])

Die alte Herlekinüberlieferung hat in den Charivari auch weibliche Herlekins[9]) und Sarazenen hineingebracht.[9])

Die Herlekindarsteller singen „närrische Lieder" satirischen Inhalts.[10])

Die Herlekins des Charivari vollführen so lautes Gekreisch, „das niemand beschreiben kann",[11]) und „sie machen eine Schreierei, niemals ward so eine gehört"[11]) — höchstens damals, als die Herlekins nur Luftdämonen waren.[12])

Der Ausgangspunkt der Teufelei heißt chape de herlequin.[13])

Die Bühnenillusion, als ob „In der Darstellung der

[1]) Oben p. 141.

[2]) „diaboli . . . . collident caldaria et lebetos suos, ut exterius audiantur". Bühnenanweisung im Drame d'Adam" (XII. Jahrh.) ed. Luzarche, 1854. p. 43, ed. Grass, 1891, p. 33.

[3]) Wieck, op. cit. p. 22.

[4]) Jolibois, op. cit. p. 18 und 35.

[5]) Wieck, op. cit. p. 45.

[6]) Wieck, op. cit. p. 37 und vergl. Rabelais „Gargantua" XXIII, Ausgabe Marty-Laveaux, 1867, I, p. 91.

[7]) Oben p. 105, V. 6 ff.

[8]) Oben p. 110 f.

[9]) Ebenda und p. 117 und siehe Anhang No. IV.

[10]) Anhang No. IV.

[11]) Oben p. 106.

[12]) Oben p. 89 und p. 97.

[13]) Oben p. 69.

Diablerie:

die Teufelsdarsteller wahre Teufel seien, wird von Anfang an (XII. Jahrhundert[1]) im religiösen Theater nicht streng durchgeführt. Während der Vorstellung rennen die Teufelsdarsteller — so will es der Autor — von der Bühne herab ins Publikum und treiben dort Unsinn.[1]) Vor der Aufführung ziehen die Teufelsdarsteller durch die Straßen und verkünden dem Publikum das Programm;[2]) sie zerstören bewußt die Illusion durch Fragen wie „Spielen wir nicht gut die Teufel?“[3]) oder durch die an das versammelte Volk gerichtete Aufforderung, sich die Hölle der Bühne anzusehen.[4])

Die Teufelei findet oft auf der Straße statt,[5]) auch nachts,[6]) und ist gerade als Straßenmaskerade eine althergebrachte, beliebte Sitte,[7]) „zur Belustigung des Volks und zum großen Entsetzen der kleinen Kinder.“[7])

Charivari:

Straßenherlekins ist die Illusion nichts, die Wirklichkeit ist alles. Die Straßenherlekins werden von ihrer Zeit nicht als Herlekins, sondern als Menschen empfunden.[8]) Die Folgen des Charivari zeigen noch deutlicher als seine psychologischen Ursachen, warum der Schwerpunkt des Charivari im Menschlichen liegt und nicht mehr im Teuflisch-Herlekinischen.“[9])

Nichts vermag das leidenschaftliche Interesse abzukühlen, das König und Bauer

[1]) Drame d'Adam. Ausgabe Luzarche, 1854, p. 10, 16, 43.

[2]) Oben p. 137.

[3]) Oben p. 142.

[4]) Jolibois, op. cit. p. 127.

[5]) Oben pp. 137—142.

[6]) Oben p. 139. Vergl. Guillaume Bouchet „Serées“. 1585, ed. 1635, Rouen. 4e Serée, p. 12: „.... si bien qu'on pense que ce soient fantomes enflambez .... ce seroit de nuict une chose estrange et monstrueuse et propre pour un diable de la passion de Saulmur.“ Vergl. die Aufzählung der berühmten Diablerien des XVI. Jahrhunderts, oben p. 142.

[7]) Oben pp. 139—141.

[8]) Oben p. 109.

[9]) Oben p. 121.

Diablerie:

So drängt sich denn Laie und Kleriker zur Teufelei.[1] und so erhält sie sich — ein Lieblingsschaustück selbst des Hofes und des Königs[2])[4]) — in Paris als Straßenmaskerade,[3])[2]) als Intermezzo der Farce,[4]) oder auch als Ballett[5]) bis weit ins XVII. Jahrhundert hinein.

Charivari:

für die Herlekinmaskeraden empfinden.[6])

„Niemals hat der Charivari auf eine selbständige Existenz verzichtet.“ [7])

[1]) Oben pp. 137 ff.

[2]) Am Fastnachtsdienstag des Jahres 1565 veranstaltete König Karl IX. in Fontainebleau ein glänzendes Hoffest. Als besondere Belustigung „fut dressé un batiment qui fut nommé le châsteau enchanté, la porte duquel estoit gardée par des diables et par un géant et un nain pour faire la repoulse aux chevaliers qui vouloient entrer dedans.“ (Recueil et Discours du voyage du roy Charles IX en Champagne etc. en 1564 et 1565 par Abel Jouan, l'un des serviteurs du Roy, Paris, Jean Bontout, 1566, p. 4.) Vergl. noch die folgende Anm.

[3]) Bouchet, op. cit. p. 212: .... Vous sçauez .... que les masques ont de grands priuileges .... encore que les Canonistes permettent les masquarades pourvu qu'on ne se desguise point en habit de Religieux ou de Religieuses, en habit de femmes, estant defendu au Deuteronome, et en Diables.

[4]) Z. B. in der Farce „Le Pauvre villageois“, von Quintil, Erstaufführung bei der Hochzeit Karls II. von Lothringen (Fournier „Chansons de G. Garguille, 1858, p. LXI), neu einstudiert von der franz. Truppe des Hotel de Bourgogne und vor Heinrich IV. und dem ganzen Hof aufgeführt im genannten Theater, am 26. Jan. 1607 (Pierre l'Estoile „Journal de Henri IV“. Ausg. H. Brunet, 1881, IX. 273).

[5]) Im Archiv der Pariser Oper findet sich eine Sammlung von Ballett- und Dekorationsentwürfen des XVII. Jahrhunderts (No. 4017). Eine dieser Skizzen (siehe Bild I) stellt eine getanzte Diablerie dar, als deren Mittelpunkt ein Exemplar des uns bekannten „Bühnen-Höllenrachens“ (hure, chape de herlequin, bouche-, geule-, gouffre-, gorge-d'enfer, vergl. oben Kap. III, p. 72, 78 f.) dient. Die Diablerie spielt teils in dem geöffneten Höllenrachen, teils auf ihm und um ihn herum. Mitwirkende: 9 Teufel (zwei stehen aufrecht in dem geöffneten Höllenrachen und benutzen die großen Augen des Höllenungeheuers als Fenster; je einer sitzt in den beiden sackförmigen Ohrenöffnungen, einer sitzt auf dem Kopf des Höllenungeheuers, und ein anderer reckt sich über den sitzenden Teufel im Stehen hinaus), 1 Teufelin (eine dicke, alte Teufelin sitzt auf dem Boden des geöffneten Höllenrachens zwischen den beiden stehenden Teufeln). Drei Teufel tanzen links vor dem Höllenrachen, und rechts, als entsprechende Gruppe, grinsen sich zwei Clowns an (eng anliegendes Kostüm, häßliche Maske, dreizipflige Narrenkappe) und weisen sich gegenseitig, je in verrenkter, nicht sehr schöner Halbkniebeuge, auf den Höllenrachen hin. Die beiden Clowns, dieselben, treten auch in zwei andern Skizzen der Sammlung auf, inmitten einer Schar mit ihnen übereinstimmend kostümierter Clowns, Tänzer und Akrobaten.

[6]) Oben p. 108, 120 f.

[7]) Oben p. 123.

Archiv der Pariser Oper No. 4017. Teufel und Clowns im Ballett des XVII. Jahrhunderts.

Diablerie:

Die Vorliebe des Volkes für die Teufelei trägt den Teufelsdarstellern Anreden ein, wie „meine Herren Teufel“ [1]) und Spitznamen wie „Teufel“,[2]) „armer Teufel“.[3]) Der letztere hat sich bis heute erhalten, da die Teufelsdarsteller meistens unbemittelte Leute waren.[4])

Die Darsteller der Teufel mißbrauchen ihre Popularität zur Störung der weltlichen [4])[5]) und kirchlichen Ordnung,[6]) ja zu Diebstahl und offener Plünderung[7]) und sogar zu lebensgefährlichen Tätlichkeiten gegen mißliebige Personen.[8]) Daher nicht nur Sprichwörter gegen die Teufelsdarsteller,[9]) sondern

Charivari:

„Der Spitzname „falsche Herlekins“ wird volkstümlich zur Bezeichnung von Leuten, die in den bösen Charivari hinein passen“,[10]) und führt zu Sprichwörtern gegen die Herlekindarsteller.[11])

Die Darsteller der Herlekins spielen „den Charivari leicht von dem Gebiet der Beleidigung, des groben Unfugs und der Sachbeschädigung hinüber auf das des Totschlags und Mordes, des Widerstands gegen die Staatsgewalt und der beginnenden Revolte“.[12]) Der Charivari gehört seit seiner

[1]) Oben p. 142. In Chaumont wurde das ganze Johannis-Mysterium Jahrhunderte lang einfach als „la Diablerie“ bezeichnet. Jolibois, op. cit. Titel des Buches und vergl. daselbst pp. 26, 44.

[2]) Oben pp. 138. 141 und Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, I, p. 372.

[3]) Vergl. Suchier „Gesch. der franz. Lit.“ 1900, p. 287.

[4]) Vergl. den Fall jenes Teufelsdarstellers der eines Diebstahls seines Vetters halber, von der Bühne weg, im Teufelskostüm verhaftet wurde und der mit geladenem Gewehr dem den Haftbefehl ausführenden Polizisten nachsetzte, ihn verjagte und dann weiterspielte. Petit de Julleville, op. cit. II, 138, und vergl. II, 91 mit unserer Anm. 2.

[5]) Siehe Romania XXII, p. 606 den Mißbrauch von Kanonen in der Teufelei.

[6]) Jolibois, op. cit. pp. 34, 35.

[7]) Oben p. 137 f.

[8]) Oben p. 142.

[9]) Oben pp. 138. 147, Anm. 6. Auch das Sprichwort „faire le diable à quatre“ stammt aus der „Teufelei“ und bezeichnet ursprünglich den Lärm der vier und mehr Teufel zählenden „großen Diablerie“. Die Diablerie, in welcher weniger als vier Teufel tätig waren, hieß „kleine Diablerie“. Vergl. z. B. Rabelais ed. cit. I, p. 19.

[10]) Oben p. 122.

[11]) Ebenda und p. 124.

[12]) Oben p. 121.

Diablerie:	Charivari:
die Teufelei ist allmählich bei manchem Kleriker als „Maskerade und unsittliches Spiel“ verpönt [1]) und wird gerade wegen der oft mit ihr verbundenen „dissolutiones“ von den kirchlichen Behörden verboten. [2])	Entstehung zu den „Maskeraden und unsittlichen Spielen“, [3]) vor denen die Kirche Klerus und Laienwelt bei Strafe der Exkommunikation warnt, [4]) und gegen die auch oft die weltliche Macht einschreitet. [5])

Diablerie und Charivari weisen also in vielen Fällen dieselben Kostüme auf, dieselben Masken, dieselben Lärmereien, Ungehörigkeiten und Ausschreitungen, dieselben Konflikte mit den Behörden und, trotz der allgemein geringen Achtung vor den Teufels- und Herlekinsdarstellern, dieselbe Beliebtheit beim Volk. Jedes Kind weiß im XVI. Jahrhundert, wie es bei den Teufelsmaskeraden zugeht, wie die Teufelsdarsteller kostümiert sind, und welcher Art Leute sich gewöhnlich zu Teufelsdarstellern hergaben oder dazu gepaßt hätten, mögen nun diese Darsteller im Volksmund allgemein „Teufel“ oder „arme Teufel“ oder speziell „Herlekins“ heißen.

Wäre nun irgend ein Komiker, ein Clown, ein komischer Rüpel des XVI. Jahrhunderts z. B. in Paris, auf den Einfall gekommen, das populäre Kostüm der Teufelsmaskeraden, d. h. der Diablerie und des Charivari, als sicheres Reklamemittel für sich auf der weltlichen Bühne auszunützen, so hätte er diesen Gedanken folgendermaßen verwirklicht:

Eines Tages stellte er sich dem Pariser Publikum als Verkörperung eines der sprichwörtlichen komischen Herlekin-Rüpel vor — „je mehr ihrer sind, je weniger ist daran“, sagten die Pariser — und spielte den volkstümlichen, beliebten Herlekin-Rüpel des Sprichworts in dem nicht minder volkstümlichen, beliebten Herlekinkostüm der Teufelsmaskerade.

---

[1]) Oben p. 141 und vergl. Petit de Julleville „Les Mystères“, 1880, I, p. 348.

[2]) Oben p. 139, Anm. 1.

[3]) Oben pp. 106, 108, 111, 116 f., 120 f. und 141.

[4]) Oben p. 108.

[5]) Oben p. 121 und 125, Anm. 1.

Diese originelle Vereinigung der populären Wirkungen von Herlekinsprichwort und Herlekinmaskerade mußten dem Komiker „Herlekin" in Paris ausgesprochen „Harlekin",[1] besonders wenn er die Figur des führenden Herlekin sich zu eigen gemacht hatte, auch dann den schauspielerischen Erfolg sichern, wenn der geistige Inhalt seiner mimischen Darbietungen noch so dürftig war.

Kapitel VI.

Der komische Oberteufel Herlekin als komischer Rüpel. Harlekin auf der Bühne des XVI. Jahrhunderts.

Die Idee, den Namen und das Äußere eines Teufels für eine komische Menschengestalt zu verwerten, lag für einen Franzosen des XVI. Jahrhunderts in der Luft. Ließ doch auch das religiöse Theater komische Menschen teuflischen Namens auftreten.[2] Ein gewisser komischer Teufel der religiösen Bühne lebt als komische Menschengestalt sogar noch heute bei uns allen fort:[3]

„Wenn du wüßtest, woher ich komme.
Hieltest du mich für einen wackeren Mann:
Ich komme aus der großen Stadt
Paris, und bin dort
Die ganze Nacht gewesen — niemals hatte ich solche Mühe —.
Den jungen Lebemännern dort, die gezecht hatten
Gestern Abend bis zu den Hebräern,
Denen habe ich, während sie ausruhten,
Durch feines Bestreichen

---

[1]) Oben pp. 18—21.

[2]) Vergl. z. B. den Namen Ebron, der für komische Teufel und komische Menschen vorkommt. Petit de Julleville, op. cit. II. 467 68.

[3]) „Se tu scavoyez dont je vien
Tu me tenroyez homme de bien
Je vien de la grande cité
De Paris, et j'y ay esté
Toute nuit (onques tel painne n'eu)
A cez galans qui avoyent beu
Hier au suer jusqu'a Hebreos
Tandisqu'ilz estoyent au repos
Je leur ay par soutille touche
Bouté du sel dedens la bouche
Doucement sans lez esveiller;
Mais, par ma foy, au resveiller
Ilz ont eu plus soef la mitié
Que devant."

(Mystère St. Louis, Ausgabe Fr. Michel 1871, deuxième journée, Anfang.) Die Stelle ist wiedergegeben bei Petit de Julleville, op. cit. II. 529.

Salz in den Mund geschmiert,
Sachte, ohne sie aufzuwecken.
Aber, meiner Treu, beim Erwachen
Haben sie um die Hälfte mehr Durst gehabt
Als vorher."

Der Teufel, der sich mit diesen Worten seiner Pariser Erlebnisse rühmt und der, wie die Herlekins des Charivari,[1] durch Salzstreuen die Menschen durstig macht, erscheint zum erstenmal im XV. Jahrhundert[2] und heißt „Ganz-Durst", „Pantagruel". Die Pariser Streiche des Teufels Pantagruel müssen von dem Pariser Theaterpublikum auch nach dem XV. Jahrhundert[2] oft beklatscht worden sein und müssen dem Namen Pantagruel (Ganz-Durst) und dessen Bedeutung (Halsweh)[3] in Paris und damit in ganz Frankreich zu großer Beliebtheit verholfen haben. Denn Rabelais, der, wie schon sein Erstlingswerk, der Neudruck des alten Volksbuchs vom Riesen Gargantua zeigt, eine feine Witterung für alles Volkstümliche besaß, übernahm im Jahre 1532 den Namen des komischen Teufels „Ganz-Durst" und legte ihn einem grotesk-satirischen Menschen bei. Rabelais' „Ganz-Durst" ist „König der Durstigen".

„Die entsetzlichen und erschrecklichen Handlungen und Heldentaten des hochberühmten Pantagruel (Ganz-Durst) Königs der Dipsoden (Durstigen)",[4] so lautet der Titel von Rabelais' Werk. Und Rabelais Menschenkind „Ganz-Durst" hat ebenso wie der Teufel „Ganz-Durst" seinen Namen nicht nur vom Durst, sondern von einer bestimmten Ursache des Durstes, vom Salz.

„Man muß wissen," sagt Rabelais in dem Kapitel über Pantagruels Geburt,[5] „in jenem Jahre herrschte . . . . eine

[1] Siehe oben p. 106.

[2] Petit de Julleville, op. cit. II, 527—531 und 462, Anm. 3. Vergl. oben unseren Text p. 131 f.

[3] Marty-Laveaux: Oeuvres de Rabelais, 1868. tome IV, p. 159.

[4] Les horribles et espouentables faictz et prouesses du tres renommé Pantagruel, Roy des Dipsodes.

[5] Ausgabe Marty-Laveaux I, chap. II, pp. 226—229. Die Stellen oben im Text sind wiedergegeben im Anschluß an Gelbke: „Gargantua und Pantagruel". Aus dem Französischen in Meyers Klassiker-Ausgaben. 1880. I. pp. 189—191.

solche Trockenheit, daß es sechsunddreißig Monate, drei Wochen und vier Tage lang nicht geregnet hatte, und die Sonne strahlte eine so höllische Glut herab, daß die Erde ganz verdorrt war .... Die Menschen, ... man sah sie die Zungen herausstrecken wie Windhunde, die sechs Stunden hintereinander gelaufen sind." Eines Tages, während eines kirchlichen Bittgangs um Regen „drangen große Wassertropfen aus der Erde hervor .... Da begann das arme Volk sich zu freuen .... Aber .... als die Prozession zu Ende war und nun ein jeder den Tau sammeln und in langen Zügen schlürfen wollte, fand es sich, daß es reine Salzlacke und viel schlechter und salziger als Meerwasser war. Und weil Pantagruel gerade an diesem Tage geboren wurde, gab ihm sein Vater diesen seinen Namen: denn panta bedeutet im Griechischen „ganz und gar" und gruel in der hagarethischen (arabischen) Sprache „durstig".

Und nun müssen wir uns fragen: kann nicht, ebenso wie der Pariser Pantagruel durch einen guten Einfall Rabelais' im Jahre 1532 mit einem Schlag von der Diablerie in die weltliche komische Literatur eingedrungen ist, teufelshäutig, „zottig wie ein Bär",[1]) aber doch als Mensch, kann nicht ebenso der Pariser Oberherlekin (gesprochen Harlekin) durch die kluge Berechnung eines Komikers direkt vom Charivari als Mensch, als komischer Rüpel auf, die Bühne gesprungen sein? Pantagruel ist der als komischer Menschentypus berühmt gewordene ehemalige Teufel der Diablerie.

Ist Harlekin der als komischer Menschentypus berühmt gewordene ehemalige Teufel des Charivari?

Die beste Antwort auf diese Frage vermag jedenfalls der Theaterharlekin selbst zu geben. Denn er ist nie um eine Antwort verlegen. Das zeigt schon die älteste Harlekinrede, die wir kennen. Sie wurde von Harlekin im Jahre 1585 in Paris gehalten, als Prolog, auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne, und erschien auch sofort im Druck, unter dem Titel „Verdaute Antwort Harlekins an den Dichter, den Sohn der Madame Cardine, in harlekinischer Sprache, in Prologform,

[1]) „tout vélu comme un ours". ed. cit. p. 229. Vergl. zur Tierhaut des Teufels oben p. 143.

von ihm selbst, über seine Höllenfahrt und desselbigen Rückkehr. In Paris, für Herrn Harlekin. 1585.“ [1])

Harlekins Höllenfahrt Gegenstand der ältesten Harlekindokumente? Weist uns diese „Harlekin-Höllenfahrt“, „la descente de Harlequin aux enfers“,[2]) wie es im Jahre 1585 heißt, nicht zurück auf unsere früheren Erlebnisse mit dem Teufel Herlekin und seinen Herlekins, „jenen uralten Leuten des Harlekin“, „antiquam illam familiam Harlequini“, wie sie noch im Jahre 1514 heißen,[3]) die nichtsnutzigen Gespenster und Teufel, die unter Herlekins Führung schon im XI. Jahrhundert[4]) die Seelen hetzen? Eine Seele aus der Hölle holen, das wollte — wie wir gleich sehen werden — nach Angabe des „Dichters“, dem Harlekin in Prologform antwortet, der Theaterharlekin des Jahres 1585, und zwar, auf ihre eigene Bitte, die Seele der damals verstorbenen alten Kupplerin „Madame Cardine“ oder „Mutter Cardine“, eines der berüchtigsten Weiber aus der Welt der Pariser Berufsschönheit, der „Königin“ der zweifelhaften Vergnügungslokale „Lusthaus“ (Huleu[5]) und „Lustiges Feld“ (Champ gaillard). Harlekin fährt also in die Hölle, weil die Seele eines nichtswürdigen, alten Weibes ihn bittet, sie zu holen. Erinnert das nicht an die tolle Entführung der alten Hexe Luque durch Herlekin? [6])

An allen Ecken und Enden werden Herlekinzeichen lebendig! Doch, verfahren wir ordnungsgemäß!

Noch zu Lebzeiten der Cardine, im Jahre 1570, erschien in Paris eine Satire „Wehklage der Mutter Cardine aus Paris, vordem Leiterin des „Lusthauses“, über dessen Aufhebung“ usw.[7])

[1]) Originaltitel und das ganze Dokument in extenso im Anhang No. VI. Emile Picot hat diesen Prolog, der 1834 von den „trois bibliophiles“ in den „Joyeusetez“ etc. veröffentlicht und von ihnen in der Einleitung (Avis des trois bibliophiles) kurz historisch besprochen worden war, ausführlich behandelt in dem Artikel „Le monologue dramatique“ (Romania XVI. p. 540).

[2]) Siehe Anhang No. V (Überschrift).

[3]) Oben p. 18.

[4]) Oben p. 24.

[5]) „Huleu“ ist die damals in Paris gebräuchliche Bezeichnung für „Bordell“ und ist hier in diesem Sinne zu verstehen.

[6]) Oben p. 94 ff.

[7]) De Montaiglon „Recueil de Poésies françoises des XVe et XVIe siècles. 1856, III, p. 290.

Nach Cardines Tode, im Jahre 1583, machte eine Verserzählung die Runde unter den lachlustigsten Parisern, die betitelt war „Die Hölle der Mutter Cardine, handelnd von der grausamen Schlacht, die zwischen den Teufeln und den Pariser Unzuchtsweibern in der Hölle war, bei der Hochzeit des Torwächters Cerberus und Cardines, die sie zur Höllenkönigin machen wollten, und welche diejenige unter ihnen war, die zum Verrat riet . . . ."[1] „Die Hölle der Mutter Cardine" schildert, wie die lebenslustige alte Cardine es versucht, mit Hilfe ihrer Freudenmädchen sich durch List und Gewalt der Höllenherrschaft zu bemächtigen, dann der Hölle zu entrinnen und nach Paris zurückzukehren. Diese heitere Geschichte ist eine richtige „Diablerie", eine erzählte, keine gespielte. Wir begegnen den Teufeln Pluton[2]) (= Lucifer),[2]) Cerberus,[3]) Belphegor,[3]) Belial,[3]) Astaroth,[3]) genau wie in den Mysterienspielen.[3])

[1]) „L'Enfer de la mère Cardine, traictant de la cruelle bataille qui fut aux enfers entre les diables et les maquerelles de Paris, au nopces du portier Cerberus et de Cardine. qu'elles vouloient faire reine d'Enfer et qui fut celle d'entr'elles qui donna le conseil de la trahison . . . ." (De Montaiglon, op. cit. pp. 302—331.)

[2]) De Montaiglon, op. cit. p. 325, Vers 4 und 15.

[3]) Hier ist die Frage am Platz: Warum tritt nicht gelegentlich in einem Mysterium der Oberteufel als „Herlequin" und die Masse der Teufel als „herlequins" auf? Dem ist zu entgegnen: Die Namen, die sich in der Diablerie des Mysteriums finden, sind die stereotypen Namen, welche durch Bibel und Kirchenväter gang und gäbe geworden sind. Lucifer, Sathan, Astaroth, Asmodeus, Leviatan, Belzebuth, Belial heißen die Teufel des französischen Mysteriums und Mirakels schon seit Mitte des XIV. Jahrhunderts. Enthält ein Mysterium keine große Diablerie, so findet sich oft nur ein einziger Teufel, gewöhnlich bezeichnet als „le Diable". Diese Bezeichnung „Diable" oder „Diabolus", oder wenn drei und vier Teufel vorhanden sind, „les Diables" oder „Diaboli", war durch eine sehr lange Tradition geheiligt. Man kann also nicht erwarten, daß dieses Wort, das durch den Einfluß der Kirche in alle romanischen und germanischen Sprachen eingedrungen ist und dort seinen Platz behalten muß, sich jemals im religiösen Theater, das doch aus der Kirche hervorgegangen ist, durch ein anderes Wort hätte verdrängen lassen, das nicht spezifisch die Bedeutung „Teufel" hatte. Das Wort herlequin in seiner späteren Bedeutung „Teufel" ist übrigens dem religiösen Theater durchaus nicht fremd geblieben. Denn erstens ist es in der Terminologie der Mysterienregisseure vertreten durch die Formel „chape de herlequin" (siehe oben p. 69 und das ganze Kapitel III). In dem Namen des Vorhangs vor und über der Hölle, welcher „chape de herlequin" = „Teufelsdeckmantel"

Der Unterschied besteht nur darin, daß die Teufel hier eine sozusagen menschlichere Komik an den Tag legen und sich in Satiren auf aktuelle Ereignisse ergehen. Aber die uns bekannte Vorliebe der damaligen Pariser für die Diablerie und deren Teufelskomik bricht überall durch. Das Ende vom

—

hieß (siehe oben p. 79 ff.), bedeutet „herlequin", ganz wie das deutsche „Teufel", sowohl „Oberteufel" (Herlequin) als auch „Teufel" (herlequin) schlechthin. Zweitens müssen aber allgemein im Gespräch über die Diablerie des Mysteriums, deren Ausgangspunkt der „Teufelsdeckmantel", die chape de herlequin war, anstatt Formeln wie „Lucifer und seine Leute" („Lucifer et sa mesnaige" in „Annales et chroniques de Guillaume le Doyen", 1859, p. 74) dem Sprechenden unwillkürlich die von der Kinderstube her vertrauten Ausdrücke „Herlekin und seine Leute" (siehe oben pp. 106, 94, Vers 21—23) in den Mund gekommen sein; denn jeder Franzose, schon des XIII. Jahrhunderts, sagt anstatt „Satan" „Herlekin" (siehe oben p. 89 ff.), spricht von den Höllenbewohnern (oben p. 95, Vers 61, 68) als „Herlekin und seinen Leuten", faßt die Hölle als ständigen Wohnsitz des Oberherlekin auf (oben p. 95, Vers 53) und versteht unter „diablerie" das Treiben Herlekins und seiner Leute (p. 94, Vers 2). Man muß also behaupten, daß der Oberteufel „Herlequin" und die Masse der Teufel als „herlequins" wohl im religiösen Theater gelebt haben, auf der Bühne und im Zuschauerraum, und zwar vielleicht schon ebenso früh wie die anderen Individualnamen der Teufel, also seit dem XIV. Jahrhundert, dem schon große Diablerien geläufig waren (siehe Romania XXII, p. 606). In den Text der Mysterien dagegen ist das der Volkssprache angehörige Wort herlequin im Sinne von „Teufel" nur ganz vereinzelt eingedrungen, weil eben die Verfasser der geistlichen Dramen als theologisch Gebildete die Teufelsnamen der theologischen Tradition bevorzugten. Was die nichtbiblischen Individualnamen von Teufeln in den geistlichen Dramen betrifft, so sind sie entweder Reminiszenzen der stets lateinkundigen Mysteriendichter (siehe z. B. die 44 Teufelsnamen bei Petit de Julleville, op. cit. II, 445 oder die Teufelsnamen op. cit. II, 600) aus deren lateinischer Lektüre oder persönliche, seltsam klingende Erfindungen der Verfasser. Unter den wenigen Teufelsnamen, die aus der klassischen Literatur hervorgegangen sind, heben wir hervor die Namen Cerberus (vergl. Petit de Julleville, op. cit. II, 356, 427, 447, 507, 509, 533, 557, 566, 600), Pluton (op. cit. II, 523, 528) und Belphegor (op. cit. II, 445, 446), welche drei Namen sich in der „Hölle der Mutter Cardine" des Jahres 1583 wiederfinden (siehe oben p. 156, Text). Eine alte Erfindung und von ganz besonders komischer Wirkung scheint der Name des Tithilinus gewesen zu sein, des Notars und Amtsschreibers der Hölle (Petit de Julleville, op. cit. II, 470, 471, 528 und vergl. Creizenach „Geschichte des neueren Dramas", 1893, I. p. 202 ff.). Daß der erfundene Teufelsname Pantagruel (Petit de Julleville, op. cit. II, 528, 529, 462 und 462 Anm. 3) großen Erfolg hatte, ist zu Beginn dieses Kapitels gezeigt worden.

Liede ist natürlich, daß der schon fast sichere Sieg der unholden Weiblichkeit durch einen schlauen Teufel sich in eine Niederlage verwandelt, und daß die alte Megäre nach wie vor als Gefangene in der Hölle gequält wird. Aber was menschlichem Witz mißlang, Herlekin (gesprochen „Harlekin"), vermag es zu vollbringen, zumal wenn es sich um Freundinnen wie die entsetzliche Cardine handelt. Und so erscheint denn 1585 die „Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins, italienischen Komödianten, enthaltend seine Träume und Visionen, seine Fahrt in die Hölle, um die Mutter Cardine herauszuziehen, wie und mit welchen Zufällen er von dort entwischte, nachdem er daselbst den Höllenkönig, Cerberus und alle anderen Teufel getäuscht hatte."[1]) Auf diese Dichtung antwortet dann Harlekin auf der Bühne in dem oben[2]) zitierten Prolog „Verdaute Antwort". Den Titel und die Entstehung der beiden ältesten Harlekindokumente kennen wir jetzt. Nun zu ihrem Inhalt!

Die „lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins" beginnt, wie der Titel besonders hervorhebt, mit einem Traumbild. Wovon mag Harlekin träumen? Von der Hölle:

Vers

„Tausend gehörnte Ungeheuer, tausend seltsame Gestalten
Stellten sich ihm vor in verschiedenen Arten.
Greulich bedeckt von zischenden Nattern,
Die einen bewaffnet mit Wurfspießen, die andern mit Fackeln.
Und dann sah er noch (o entsetzliches Ding)
Einem hohlen Grab entsteigen eine greuliche Frau."

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Cardine, deren Wäsche ebenso heruntergekommen aussieht wie ihr Gesicht und ihr Körper, spricht:

„Harlekin! Ich, Cardine verlasse
Den Totensaal, um dich zu besuchen
Und dich zu bitten, in die Ebene herabzusteigen,
Wo die falschen Geister sind, um mich von der Qual zu befreien,
Indem du geschickt den mitleidslosen Pluto täuschst,
Die drei Richter, seine Frau und die greuliche Alekto,
Welche, mein Harlekin, meine alltäglichen Peiniger sind."

[1]) Originaltitel und das ganze Dokument siehe Anhang No. V.
[2]) p. 154.

Da die schöne, frohe Unsittlichkeit, um derentwillen Cardine unverdiente Feuerstrafen leide, Harlekins Mutter sei, könne Cardine nur durch Harlekin erlöst werden. Harlekin sei übrigens der Cardine zu Dank
28—49. verpflichtet: Cardines Dirnen beehren ja nach wie vor Harlekins Bühnenspiel durch ihre Anwesenheit, und viele von Harlekins tausend beliebten Bühnentricks hat er dem von Cardine geübten Gewerbe entnommen. Nur von Harlekin hänge Cardines Befreiung ab:

49. „Wenn du dieses Gute an mir tust,
50. Mich von da herauszuziehen, an dem Cerberus-Hund vorbei,
Meinem früheren Gatten,[1]) dem du stark ähnlich siehst,
Wenn du in der Maske spielst ....
Werde ich dir den Namen deines Vaters sagen,
54. Den ich zu meinen Lebzeiten gekannt habe.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
57. Und ja, sogar noch mehr, ich biete dir als Lohn
Die Großbotschafterwürde des kleinen Cupido,
Keinem Würdigeren als dir kann ich ohne Trug
60. Sie geben, noch einem, dem solche Tätigkeit so reizend stände."
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
63. Verschiedene „haben mir früher ihr Gesuch eingereicht,
Um von mir diese ehrenwerte Stellung zu erlangen.
65. Ihnen verweigerte ich sie ....
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
68. Und den Titel „Fürst der Kuppler".
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
71. Dich allein habe ich vorgesehen, um ihr Meister zu sein,
Und will, daß sie von dir als dem Oberhaupt ihre Bestallung nehmen.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
99. Sie hatte gesprochen. Und sofort entfliegt das Phantom
So schnell wie der Hauch eines Wortes.
Harlekin, verblüfft, sprang sofort aus dem Bett
— Obgleich die beiden Teile der Nacht noch nicht herum waren —
Wie ganz verwirrt, so etwas zu hören.
Aber schließlich fest entschlossen, schickt er sich an,
105. Alles zu tun, worum er gebeten war;
So, daß er sein Gewand entfaltet,
Es sofort anzieht, sich den Geldbeutel an die Seite gürtet
— Wie es vor Zeiten der Rüpel Johann Macelle tat —,
Sein Gesicht maskiert und sein Holzmesser
110. In seinen Gürtel steckt, wie er sonst tat.
So also ausgerüstet, in der Hoffnung,
Fürstenrang in dem Gewerbe zu erreichen, das er zu spielen versteht,
Strebt er mit verdoppeltem Schritt den Toten-Gewässern zu.
Dort fand er den Fährmann schlafend im Hafen,

[1]) Oben p. 156.

Der, sobald er ihn bemerkt, so gescheit war,
Daß er aufstand, in seinen Nachen sprang.
Eiligst sein eisernes Ruder ergriff
Und sagte: „Wer bist du, daß du so sicheren Auftretens
In diesen Hafen kommst, da doch noch keine Macht
Der Unterwelt deines Lebens Faden beschädigt?“
„Ich bin“, sagt Harlekin, „einer deiner guten Freunde.
Kennst du mich denn nicht, dem du versprochen hast
Schon viel zu oft, ihn hier überzusetzen?“
Dann wirft er sich in die Luft, küßt ihm das Gesicht,
Schwingt sich leichter als ein Affe an ihm hinauf
Und setzt ihm beide Füße auf den Nacken: Charon, der keine Stütze hat,
Außer seinem Ruder, schwankt herüber und hinüber
Und fällt beinahe in der Todes-Barke hin.
Und da er nicht wußte, wer dieser Mann sei, so lustig,
Der ihm die Zunge herausstreckte und die Augen nach ihm rollte,
Sagte er ihm: „Wer du auch seist, du bist mir so angenehm,
Daß ich dich über diesen entsetzlichen Hafen überfahren werde.
Was ich für einen Lebenden zu tun nie Lust hatte:
Aber du hast mir so sehr viel Freude ins Herz gebracht,
Daß ich mich weder der schwarzen Schatten erinnere
Noch des Palastes, wo die blutigen Harpyen sind.“
Und dann legte er plötzlich die Arme ans Bot
Und setzte ihn damit über. —
Harlekin, der ihn dann verläßt, macht ihm tausend Beinstellungen.
Tausend Weitsprünge, tausend Hochsprünge und tausend Gruß-
bewegungen,
Immer rückwärts gehend. Wie Charon das sieht,
Bewundert er ihn in seinen Bewegungsformen und grüßt ihn auch.
Indem er so laut lacht, daß das Gestade widerhallt,
Was in der Hölle einen Lärm bewirkt.
Dadurch verblüfft — denn niemals ward Lachen
Dort je vernommen noch Liebe und Frieden —
Hebt der dreihalsige Hund das Ohr und stutzt
Und richtet sich allsobald zu scharfer Wache ein,
Schüttelt sich, dehnt sich; aber schließlich kommt
Ihm zu Gesicht der komische Harlekin,
Der von weitem, sobald er ihn sieht, ihn anlacht und wünscht,
Indem er sich ihm nach und nach nähert, ihn verführen zu können.
Obgleich sein Herz vor Angst äußerst zitterte
Wegen der greulichen Scheußlichkeit, die er an Cerberus sah.
Denn seine Stachelhaut auf seinen harten Schultern,
Seine großen flammenden Augen, seine schrecklichen Struwelfratzen,
Seine drei spitzen Zungen und sein grausames Gebell
Brachten ihn beinahe vor Angst außer sich.
Schließlich entschlossen, faßt er ihn kühn ins Auge,

Nähert sich ihm nach und nach, schmeichelt ihm, liebkost ihn,
So daß er ihn so gefügig und so sanft machte,
Daß er ihn sich auf die Kniee legte und ihn kraut,
Ihn so tapfer einschläfert, wirklich derart,
Daß er ungefährdet das brennende Höllentor passiert
Und den Saal betritt, in welchem Pluto war,
Seine drei Richter, seine Frau und die Parze Klotho.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Sobald Pluto und alle mit ihm
Harlekin, der dort eingetreten war, so kühn auftreten sahen,
Verharren sie sofort, zitternd, in größerem Schrecken
Als damals, da Cardine in ihr Heim einzudringen wagte.[1])
„Wer bist du," sagt Pluto, „daß du so kühn
In den Saal der Toten kommst?" „Ich bin wirklich",
Antwortet Harlekin, „einer, der hierher kommt,
Um dein und deiner Untertanen König und Meister zu sein.
Betrachte mich doch genau!" Dann macht er einen
Vier Fuß hohen Sprung in rückwärts verlaufender Kurve,
Tanzt den Bergamasker-Tanz, und, indem er seine Zunge entfaltet,
Hält er ihnen hanswurstelnd eine lustige Anrede.
Als Pluto sie hörte und seine Untertanen auch,
Fühlen sie dem Herzen die Sorgen entrissen,
Ihr tötlicher Haß, der schmutzig vergällte,
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Verwandelte sich heiter in einen Ausbruch des Lachens,
So daß Pluto dann, ganz belustigt, ihn fragt,
Ob er bei ihm bleiben wolle als Mitglied seiner Bande.
„Ich werde dich", sagt er, „zu meinem Statthalter hier machen
Und zum ersten Henker meiner schwarzen Hölle."
„Nein," antwortet Harlekin, „mir ist da oben
Das Kleinste lieber, wenn es lebt, als die große Meerkatze, wenn sie tot ist.
Behalte sie nur, diese Beute, die als dein Teil dir zugefallen,
Deinen Palast, deine Teufel und dein gegabeltes Szepter,
Und glaube, daß ich zweifellos so spät, als ich kann,
Zurückkehren werde, um mich unter deine Wölbung einzusperren.
Aber ich bitte dich, Pluto, bevor ich
Von diesem unterirdischen Ort weggehe, daß ich,
Wenn ich da oben im Tageslicht bin, von irgend einer Höflichkeit sprechen kann,
Die du mir hier, und zwar zu meinen Lebzeiten, erwiesen hättest.
Darum: „Da! für dich!" Und nun eilt er mit einer ungleichmäßig beschleunigten Geste einher,
Indem er seinen Körper in einem etwa dreißigmaligen Pirouetten-Wirbel dreht.

[1]) Siehe oben p. 156.

Zum Schluß des Kunststücks schlägt er zu Boden. — Gelächter der Geister
Und Plutos selbst, der diese Worte ihm zu sagen sich anschickt:
„Wenn du mir nur meine Teufel nicht verlangst,
Schwöre ich dir beim Styx: Es gibt hier unten nichts,
Daß du von mir nicht haben könntest, und wäre es meine Küche."
„Ich will," sagte Harlekin, „daß du mir Cardine gibst,
Diese alte . . . ."
Pluto, ganz erstaunt, grinsend,
Wütend vor Ärger, wirft sein Szepter zu Boden
Und stößt damit Harlekin beinahe Füße und Hände ein.
„Hanswurst," sagte er, „also betrogen hast du mich.
Auf Cardine war ich gar nicht gefaßt.
Nimm lieber meine Frau und laß mich
Jene Verräterin hier behalten in dieser schwarzen Hölle."
„Ah, nein," sagt Harlekin, „ich will Cardine haben;
Laßt sie holen, ohne so viel Aufhebens zu machen.
Ein Gott bricht niemals das Wort, das er gesprochen.
Öffne mir das Tor dieser verfluchten Hölle
Und liefere in meine Hände die, welche ich verlange."
Der Gott, zwar sehr ergrimmt, befiehlt sofort,
Daß man Cardine frei in seine Hände gebe.
Das geschah. Dann lenkt er den Schritt hinweg von den leeren Schatten
Und gelangt, indem er spottet, bis zum Rand der Überfahrt,
Die der Toten und Lebenden Erbgut trennt.
Dort findet er wieder den Fährmann Charon.
Dem er übermütig sagt:
„Hast du einen geriebeneren Lumpen gesehen.
Als ich es bin, der ich deinen Meister,
Dich und alle Teufel getäuscht habe, die unter seinem Szepter sind?
Harlekin nenne ich mich, woraus du also ersehen kannst,
Daß die Teufel nicht mehr verstehen als ich."

Charon wird ebenso wütend wie vorher Pluto. Umsonst. Denn gegen Plutos Befehl kann er nicht handeln. Aber während der Überfahrt Charons, Harlekins und der Cardine bringt der Höllenfluß Acheron, der keiner Seele die Rückkehr gestattet, den Nachen zum Kentern. Schwimmend rettet Harlekin mit knapper Not sich selbt auf das Gestade des Lebens hinüber.

Das ist der Inhalt des bis jetzt ältesten Harlekindokuments aus dem Jahre 1585.

Bejaht, oder verneint dieses Dokument unsere auf die gesamte Herlekintradition des Mittelalters gegründete Annahme, der Oberteufel Herlekin sei durch Vermittlung des Charivari, der Diablerie und des Herlekinsprichworts als komischer Rüpel, als Clown, als Hanswurst in die Komödie übergegangen?

Was ist der Pariser Theaterharlekin des Jahres 1585? Ein „Spaßmacher", ein „Plaisant", wie man damals sagte,[1]) der obszöne Bühnentricks liebt[2]) und obszöne Witze,[3]) der die Zunge herausstreckt[4]) und die Augen rollt,[4]) wildfremde Männer mit Küssen überfällt[5]) und ihnen auf die Schulter springt,[5]) sich in die Luft wirft,[5]) tausenderlei schwierige Akrobaten-Kunststücke ausführt,[6]) tanzt und hanswurstelnd lustige Anreden hält.[7])

Der Harlekin des Jahres 1585 ist unser moderner Zirkusclown, und zwar nicht der „dumme" August, sondern der frechste Mensch,[8]) der geriebenste Lump,[9]) der Sohn und Freund der Unsittlichkeit,[10]) „Fürst, Meister und Oberhaupt der Kuppler",[11]) der die Würden des Zuhälterstandes verteilt,[11]) kurz, die fleischgewordene Gemeinheit und Häßlichkeit.[12])

Es gab damals in Paris keinen Namen, der das Wesen eines solchen Rüpels verächtlichster Art treffender ausdrückt als gerade der sprichwörtliche[13]) Name „Harlekin". Denn der Name Harlekin kennzeichnet einen Menschen von vornherein als „Teufel" und bereitet das Publikum eines sich „Teufel" (Herlekin) nennenden Clowns auf teuflische Eigenheiten vor. Und so ist das Interesse des Publikums an dem Clown „Teufel"

---

[1]) Oben p. 160, Vers 150. „Plaisant" ist im XVI. Jahrhundert der offizielle Titel der Hofnarren. (Siehe de Laborde „Les Comptes des bâtiments du Roi" [1528—1571]. II, 227, 249, 251, 252, 253.) Plaisant bedeutet im Jahre 1585 „Spaßmacher" im Sinne von „Narr" (fou, sot), „Rüpel" (lour daut. faquin), „Clown" (bouffon), „Johann" (Zanni). Vergl. die zitierten Stellen aus de Laborde mit Guillaume Bouchet „Serées", aus dem Jahre 1585, Ausgabe von 1635, pp. 625—663 (34ième Serée).

[2]) Oben p. 159, Vers 28—49.

[3]) Oben p. 154, „Verdaute Antwort" usw.

[4]) Oben p. 160, Vers 130.

[5]) Oben p. 160, Vers 124 ff.

[6]) Oben p. 160, Vers 124 ff., 139 ff., p. 161, Vers 176 ff.

[7]) Oben p. 161, Vers 178 f.

[8]) Oben p. 160, Vers 118 f., 151 ff., p. 161, Vers 168 ff.

[9]) Oben p. 162, Vers 227 f.

[10]) Oben p. 159.

[11]) Oben p. 159, Vers 57—72.

[12]) Oben p. 159, Vers 50 f.

[13]) Oben pp. 126—136.

nichts anderes als die Neugier, ob dieser Clown die Erwartungen erfüllt, die sich an seinen Namen Herlekin knüpfen.

Auf diese Neugierde spekulierend, stellt der Autor des ältesten Harlekindokuments an die Spitze seines Titels und seiner Erzählung Herlekins Höllentraum[1]) und die Vision[1]) einer alten Megäre, einer Persönlichkeit, wie sie nach unseren früheren Erfahrungen von der Volksphantasie gern mit Herlekin[2]) und der Hölle[3]) in Zusammenhang gebracht wurde. Dann folgt des Clowns „Teufel" Höllenfahrt. Die Schilderung dieser Höllenfahrt ist voller Anspielungen auf den Namen Herlekin: Dem Höllenfährmann, der nicht begreift, wie ein Mensch sich in die Hölle wagt, antwortet der Clown „Teufel": „Kennst du mich denn nicht? Ich bin einer deiner Freunde...."[4]) Und dem zitternden Pluto stellt er sich als der Hölle „König und Meister" vor.[5]) Für die damaligen Pariser beruft er sich also auf die Stellung, die dem Herlekin seit Jahrhunderten eingeräumt wird. Pluto, der Oberteufel klassischen Namens,[6]) erkennt mit Vergnügen die Teufelsqualifikation Harlekins an, des Teufels mit dem altfranzösischen Namen, und will ihn zum Höllenstatthalter und zum ersten Höllenhenker ernennen.[7]) Harlekin lehnt zwar dankend ab, aber nicht aus Bescheidenheit. Wie ihm bereits Cardine in der Vision versichert hat, so sagt er sich selbst — und der Erfolg berechtigt ihn dazu —, daß er der Gesamtheit aller Teufel gewachsen sei. Und triumphierend enthüllt er auf dem Rückweg dem verblüfften Höllenfährmann das Geheimnis seiner teuflischen Macht:

„Harlekin nenne ich mich, woraus du also ersehen kannst,
Daß die Teufel nicht mehr verstehen als ich."[8])

Das ist die Pointe, die der Autor bereits im Titel angedeutet hatte.

Wir verstehen sie jetzt ebensogut als die damaligen

[1]) Oben p. 158.
[2]) Oben p. 111 ff.
[3]) Oben pp. 110 ff. und 148 f.
[4]) Oben p. 160, Vers 121 f.
[5]) Oben p. 161, Vers 173 ff.
[6]) Oben p. 156, Anm. 3.
[7]) Oben p. 161, Vers 187 ff.
[8]) Oben p. 162, Vers 231 f.

Pariser, weil wir mit ihnen, wenn wir „Harlekin“ sprechen, „Oberteufel“ denken.

Es liegt also der Bezeichnung Harlekins als „Teufel“ nicht etwa die Absicht des Autors zugrunde, schlimme Eigenschaften der Harlekinrolle in persönliche Fehler des Harlekindarstellers zu verwandeln. Wer etwa glauben sollte, daß der Autor — wahrscheinlich ein französischer Schauspieler und Rivale Harlekins in einem Liebeshandel —[1]) mit der Benennung „Teufel“ eine böse Insinuation und nicht vielmehr die kluge Berechnung eines buchhändlerischen Erfolgs verbunden habe, der braucht nur Harlekins Bühnenantwort zu lesen. Sie sagt genau, worin der Harlekindarsteller — als Mensch und „Komödiant“[2]) — eine persönliche Beleidigung erblickt:

Es[3]) ist schade, daß die Gallia
Einen so bösen Menschen hervorgebracht hat,
Der Harlekin zum Chef der Kuppler machen will.
Wenn ich Pariser wäre,
Möchte ich dir die Augen im Kopf zerdrücken,
Daß du mich angebockt hast;
Scheint es dir ehrenhaft,
Mich als „Clown“ und „Zuhälter“ zu behandeln?
Das ist dein Handwerk, — Hahnrei, Fresser, Schwein!

In der ganzen „Verdauten Antwort“ nicht eine Silbe gegen die Qualifikation „Teufel“. Im Gegenteil. Harlekin schlachtet die Beliebtheit seines Teufelsnamens und seiner Teufelsqualitäten tüchtig aus. In der 170 Verse langen „Verdauten Antwort“ wiederholt Harlekin, zuerst auf der Bühne und dann im Buche, einfach die „Höllenfahrt“, sogar bis auf den Titel. Inhaltlich nimmt er nur zwei ganz unwesentliche Änderungen vor. Die eine betrifft eine Hammelkeule, mit der Harlekin den Cerberus beschäftigt haben will,[4]) die andere berichtet, Harlekin habe nicht nur bei allen Teufeln, sondern namentlich bei der Höllenfürstin Proserpina großen Erfolg gehabt:

---

[1]) Siehe Emile Picot, op. cit. p. 541.
[2]) Oben p. 158.
[3]) Anhang No. VI, Vers 60 ff.
[4]) Ebenda, Vers 20—30.

„Und[1]) Proserpina kokettierte sogar mit mir.
Und ich, ich machte ein Kunststück
Und schwur tüchtig: Donnerwetter, Madamiselle,
Niemals habe ich eine schönere Frau gesehen.
Ich zog mein Geldbehälterchen
Und sagte: „Freundchen, jetzt bin ich dein Liebhaber.“"

Wie gesagt, kein Wort gegen die Qualifikation „Teufel“, kein Zögern, mit dem in Paris beliebten Teufelsnamen Harlekin immer neue Bühnen- und Bucherfolge[2]) zu erzielen. Ja, Harlekins beste Freunde sehen damals in dem Namen „Harlekin = Oberteufel“ eine Art Ehrentitel für ihn. Am Ende von Harlekins „Verdauter Antwort“ befindet sich nämlich ein poetischer Zusatz von 14 Versen, wahrscheinlich erst im Augenblick der Drucklegung hinzugefügt, unter dem Titel „Entschuldigung, an den Herrn Harlekin gerichtet, von dem geknickten Dichterling“.[3]) Darin sieht der anonyme Verfasser der „Höllenfahrt“ angeblich sein Unrecht ein und überbietet sich in Liebenswürdigkeiten gegen den verkannten Harlekin:

---

[1]) Siehe Anhang No. VI, Vers 100 ff.

[2]) Wie groß der Bucherfolg der „Höllenfahrt“ war, und wie sehr man sich damals mit Harlekins Höllenstreichen in Paris beschäftigte, beweist die Tatsache, daß ein anderes, witzig sein wollendes, unerreicht obszönes Machwerk über Harlekin dessen „Höllenfahrt“ zum Ausgangspunkt nimmt und mit den Worten beginnt: „Or ça, maistre Harlequin, te voyla bien malade / Il fault pour te guarir, te faire une sallade Qu'as tu dessus le cœur, as tu trop beu de l'eau Du fleuve d'Acheron, alors que le bateau / De Caron te versa, en ramenant Cardine Du sousterrain pallais de la grand' Proserpine? / Est-ce pour ce qu'elle a ordonné ton estat / De maistre maquereau ....“ Der Titel dieses nicht zu übersetzenden Pamphlets lautet: La Sallade de Harlequin A Luy Envoyé Par Le Capitaine la Roche, appotiquaire Luquoys pour la guarison de sa maladie Neapolitaine. Der „Salat“ Harlekins ist uns in demselben Büchlein überliefert, das die „Höllenfahrt“ enthält. (Siehe Anhang No. V.) Der „Salat“ folgt unmittelbar auf die „Höllenfahrt“. Darauf hat bereits Picot, Romania XVI, p. 538 hingewiesen. Welch gewaltige Reklame alle die Höllenabenteuer für Harlekin gemacht hatten, ersieht man daraus, daß der Verfasser des „Salat“ sich über diese Reklame sehr derb beklagt, und zwar, um dieser Derbheit den stärksten Nachdruck zu verleihen, am Ende seines Elaborats: „Et qu'il (Harlekin) me recommande au Poete tripe lipe / Qui a tant merdemment si bien sonné pour luy / Je luy chie pour don un estron auiourd'huy“.

[3]) Siehe den Text im Anhang No. VI, am Ende.

„Verblendet durch die Binde verabscheuenswerter Unwissenheit.
Habe ich gegen Harlekin den Großen mein Geplapper vergeifert.
Minos hat mich im Höllengericht verurteilt,
Diesem Herrn gebührende Sühne zu bieten:
Ich bekenne mich also als mit Kot zu bedeckender Dichterling.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Aber der König Harlekin befiehlt am Acheron,
Er ist Führer der Geister der Höllenbande,
Daran halte ich fest . . . .“

Wir auch! Harlekin, der sich uns in der Hölle dreimal selbst vorstellt, einmal als „alter Bekannter“ des Höllenfährmanns, einmal mit der Formel „Harlekin ist mein Name, das bedeutet, ich bin gescheiter als alle Teufel“ und einmal kurz als „der Hölle König und Meister“, Harlekin, „der König am Acheron“, hat sich als unser alter Freund Herlekin entpuppt, als „Führer der Geister der Höllenbande“. —

Das Bewußtsein von Harlekins Teufelsnamen hat sich in den Pariser Theaterkreisen noch über das XVI. Jahrhundert hinaus gehalten. Denn Harlekins „Höllenfahrt“ wurde Gegenstand dramatischer Bearbeitung in der Pariser „Italienischen Komödie“ und erlebte noch am Ende des XVII. Jahrhunderts Aufführungen.[1]) Auch außerhalb des Theaters, und zwar unter den Kennern nationalfranzösischer Überlieferungen, hat weder die Renaissance noch der französische Klassizismus die Erinnerung ganz verwischen können, daß im Harlekin der modernen Komödie der Herlekin des mittelalterlichen französischen Volksaberglaubens fortlebt.[2])

Der Name ist nicht die einzige teuflische Eigentümlichkeit, die der Oberteufel Herlekin als komischer Rüpel Harlekin in der modernen Komödie beibehalten hat.

Erinnern wir uns der merkwürdigen Worte, in denen die

[1]) „La descente de Mezzetin (= Arlequin) aux Enfers“ aufgeführt in der Pariser Comédie Italienne im Jahre 1689. siehe „Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil Général de toutes les Comédies et Scenes Françoises jouées par les Comédiens Italiens du Roy . . . .“, 1700. Stück 16. Im Titel steht nur deshalb Mezzetin anstatt „Arlequin“, weil die Harlekinrolle damals unbesetzt war und vertretungsweise von Mezzetin gespielt wurde. Auf den Zusammenhang der Höllenfahrten von 1585 und 1689 hat bereits Raynaud hingewiesen: „Etudes Romanes dédiées à G. Paris“, 1890. p. 67.

[2]) Ménage „Dictionnaire“ unter Harlequin.

alte Cardine Harlekin verspricht, ihm den Namen seines Vaters zu enthüllen:

„Wenn du dieses Gute an mir tust.
Mich von da herauszuziehen, an dem Cerberus-Hund vorbei.
. . . . dem du stark ähnlich siehst, wenn du in der Maske
Spielst, werde ich dir den Namen deines Vaters sagen." [1])

Hier steht klar und deutlich: die Harlekinmaske des Harlekin von 1585 — die Maske wird in der „Höllenfahrt" auch anderweitig erwähnt — [2]) sieht dem Kopfe eines „das brennende Höllentor" [3]) bewachenden Höllen-Ungeheuers „stark ähnlich". Wem fiele da nicht die „chape de herlequin", die „hure" ein, die Herlekinstruwelfratze als feuerspeiender Höllen-eingang der Bühne? [4])

In der Tat zeigt uns die „Höllenfahrt" vor dem brennenden Höllentor den Cerberus, dessen Züge die Harlekinmaske wiederspiegeln soll, mit „schrecklichen Struwelfratzen (hures)" [5]) von „greulicher Scheußlichkeit". [5]) Den schrecklichen Cerberus-Struwelfratzen (hures) also sieht die Harlekinmaske „stark ähnlich". Natürlich! Denn die Harlekinmaske ist selbst eine „Struwelfratze (hure)". Das ergab ja unsere frühere Untersuchung [6]) über Herlekin- und Teufelsköpfe (hures, chape de herlequin) und über Masken von Herlekin- und Teufelsdarstellern. Schon im XIV. Jahrhundert tragen doch die Herlekindarsteller des Charivari Masken, welche die traditionellen Herlekinstruwelfratzen (hures) nachahmen: „Die Herlekinmasken, die im Charivari vertreten sind, entsprechen den drei uns bekannten Abstufungen (menschlich, teuflisch, bestialisch) des dem Wort „Struwelfratze" zugrunde liegenden Begriffes. Die Masken der Herlekindarsteller des Charivari geben deshalb alle die innerhalb der drei Abstufungen möglichen Variationen der „Struwelfratze" wieder. Von der noch menschlichen Grimasse mit breitem Mund und langen Zähnen und dem noch menschlichen Struwelkopf über die weniger menschenähnliche Teufels-

[1]) Oben p. 159, Vers 49 ff.
[2]) Oben p. 159, Vers 109.
[3]) Oben p. 161, Vers 164.
[4]) Oben pp. 72 ff.
[5]) Oben p. 160, Vers 154 ff.
[6]) Oben pp. 58 ff.

fratze bis zum Tierkopf und Bestienrachen.“ [1]) Die Harlekinmaske des Jahres 1585, welche den „schrecklichen Cerberusstruwelfratzen stark ähnlich sieht“ gehört also zu der dritten Abteilung der herkömmlichen Herlekin(= Teufels)masken, zu der Abteilung, welche die „bestialischen“ Herlekinstruwelfratzen darstellt. Solche, Bestienköpfe nachahmende Masken von Teufelsdarstellern, kennen wir vom Charivari und von der Diablerie her, und wir erinnern uns, daß Kälber, Ochsen, Schafböcke, Hunde, Wölfe, Katzen und Löwen Modell standen.[2]) Und so ist denn das Modell des Cerberus, der phantastische Bestienkopf am Hölleneingang, so ist das Modell „chape de herlequin“ nicht die einzige Grundform, die in den Harlekinmasken fortlebt. Auch das Löwenkopfmodell der Herlekinmasken dient noch im XVI. Jahrhundert zu Harlekinmasken. Das verrät uns eine theologische Streitschrift des Jahres 1592, der Anti-Chopin.[3]) Ihr Autor nennt seinen Gegner spöttisch einen Esel in der Löwenhaut und kleidet diese Liebenswürdigkeit in folgende Form: „....[4]) Unter anderem können wir euch einen Hauptwitz nicht verheimlichen, daß nämlich (eure Gegner) euch dem Esel aus Cumä gleichstellen, von dem Äsop in den Fabeln eine schöne Geschichte erzählt hat: Als einmal jener Esel in seine lustigen Gedanken vertieft war, maskierte er sich als Löwe und zog des Löwen Haut über, nicht um eine Maskerade zu veranstalten oder um den Herkules oder den Harlekin in der Komödie zu spielen, sondern um durch

[1]) Oben p. 113.

[2]) Oben p. 144 f.

[3]) Anti-Choppinus imo potius Epistola congratulatoria M. Nicodemi Turlupini de Turlupinis ad M. Renatum Choppinum de Choppinis. S. Unionis Hispanitalogallicae Aduocatum incomparabilissimum in suprema Curia Parlamenti Parisius. — Carnuti. 1592 (par Jean Hotman, sieur de Villiers [nach Baillet] Bibl. Nat. L 35, b 351 A.).

[4]) „.... inter alia non possumus vobis celare unam magnam truffam. quando assimilant vos asino Cumano de quo Aesopus in Fabulis pulchram historiam recitavit, quod semel baudetus ille cum esset in suis gaillardis cogitationibus. se trauestiuit in leonem et superinduit pellem illius, non ut faceret Mascaradam vel ut luderet personam Herculis vel Harlequini in Comoedia, sed ut terreret terribili suo aspectu „Boues et oues et cetera pecora campi“....“

sein schreckliches Aussehen Rinder und Schafe und alles andere Feldgetier zu schrecken."

Also: daß ein Esel ein Löwengesicht, eine Löwenmähne und eine Löwenhaut als Teile seines eigenen Körpers ausgibt, ist lächerlich. Daß aber ein Harlekindarsteller ein Löwengesicht, eine Löwenmähne und eine Löwenhaut als Körperteile des von ihm dargestellten Harlekin ausgibt, ist nicht lächerlich, sondern vernünftig. Warum? Weil man seit Jahrhunderten daran gewöhnt ist, Herlekindarsteller (und Teufelsdarsteller überhaupt) in Tiermasken, insbesondere in Löwenmasken auftreten zu sehen.[1]) Schon im Charivari des Fauvelromans „tollen drei Herlekins herum in je einer vollständig naturgetreuen, eng anliegenden Löwenhaut mit Löwenkopf und Löwenmähne".[2]) Harlekinmasken, welche in ihrer Eigenschaft als ursprüngliche Teufelsmasken die Struwelfratzen verschiedener Tiere nachahmen, hat es auch nach dem XVI. Jahrhundert gegeben, gibt es heute noch. Im XVII. Jahrhundert, im Jahre 1684, wird in einem Stück, das ein französischer Autor in der Pariser „Comédie Italienne" aufführen läßt,[3]) eine in Harlekin verliebte Frau wegen Harlekins Häßlichkeit verspottet:[4]) „Ihr staffiert euch mit einer solchen Meerkatze aus, häßlich, bauchig, schlecht gebaut, klein wie eine Rübe?" Und in einer anderen Komödie[5]) aus derselben Zeit heißt es von Harlekins äußerer Erscheinung: er „kopiert halb die Meerkatze, halb den Menschen".[5])

Damit sind für das XVII. Jahrhundert Harlekinmasken nachgewiesen, deren Züge zwischen Affen- und Katzengesicht schwanken. Im XVIII. Jahrhundert hält Batteux den Harlekin für eine Imitation des Katzentypus, und im XIX. Jahrhundert wird von dem „Katzengesicht eines veritablen Arlechino" gesprochen, „den wir auf einem kleinen Nachtstück

---

[1]) Oben p. 144 f.

[2]) Oben p. 114 f.

[3]) „Arlequin Jason" (bei Gherardi, op. cit. 6. Stück. Szene 27).

[4]) Vous vous coeffez d'un tel magot,
Laid, ventru, mal-bâti, petit comme un nabot?

[5]) „Arlequin Phaëton", Gherardi, op. cit. 27. Stück I. 1: „qui copie moitié le magot, moitié l'homme".

Antoine Watteaus (im Berliner Museum) entdecken". [1]) Nun betrachte man (Bild II) die Maske des noch heute spielenden Harlekin Tironi.[2]) Hält man sie auf den ersten Blick nicht für das Bild eines Affenkopfes? Vom Affen zur Grille: welch seltsam tierischer Ausdruck muß aus manchen Harlekinmasken noch des XIX. Jahrhunderts gesprochen haben, wenn bei ihrem Anblick verschiedene Beobachter zu der Überzeugung kamen: „Das Gesicht der Grille hat das Modell für die Harlekinmasken abgegeben". [3]) Also eine ganze Galerie verschiedenartiger Tiere, vom phantastischen Höllendrachen und

II.

Maske des Fastnachts-Harlekin Tironi in Bergamo (1899).

vom Löwen an bis zum Affen, der Katze und der Grille, erkennen wir in denjenigen Harlekinmasken wieder, welche getreu der Herlekintradition „Tierstruwelfratzen" zum Vorbild nehmen.

---

[1]) Von Blomberg in „Zeitschrift für Völkerpsychologie", V, p. 244. Es kann hier nur „L'Amour au Théâtre Italien" gemeint sein (Katalog No. 470).

[2]) Vergl. Anhang No. VII.

[3]) „La figure du grillon a fourni, sans doute, le modèle du masque d'Arlequin, comme le remarque M. Charles Nodier" (Quittard, „Dictionnaire des proverbes", 1842, unter „Arlequin").

Aber schon im Charivari und in der Diablerie hatte das Modell „tierische Struwelfratze“ dem Bedürfnis der Teufelsdarsteller nach Abwechslung nicht genügt. Und so will auch der Clown „Teufel“ neben der tierischen Struwelfratze die beiden anderen Modellarten der Herlekinstruwelfratze ausnützen, die spezifische „Teufelsfratze“ und die „menschliche Struwelfratze“.

Ein glücklicher Zufall hat uns ein Harlekinmaskenmodell „Teufelsfratze“ mit einer darnach geformten Harlekinmaske erhalten (Bild III). Modell und zugehörige Maske befinden sich im Archiv der Pariser Oper.[1]) Ein Blick auf die Photographie dieser seltenen Stücke, die dem XVII. Jahrhundert anzugehören scheinen, zeigt, daß es sich hier um eine Halbmaske handelt. Man kann sich jedoch nach dem oft reproduzierten Harlekinbild von Antoine Watteau[2]) oder schließlich nach der Maske des Harlekin Tironi den unteren Teil der schwarzen Maske ergänzen, nämlich den schwarzen Vollbart, der selten bei einer Harlekinmaske des XVI. und XVII. Jahrhunderts fehlt.

Die schwarze Farbe von Harlekins Gesicht und Haaren ist noch am Ende des XVII. Jahrhunderts Tradition.[3]) In einer Komödie aus dem Jahre 1693 heißt Harlekins Frau Noirette.[4]) Das setzt für Harlekin selbst die Vorstellung Noiret voraus. Dieser Name Noiret klingt an den Namen Noiron an. Der gehört aber dem Teufel eines Myste-

[1]) Im zweiten Stock des Archivs, in einem Glaswandschrank der Galerie (Fensterseite).

[2]) Im „Départ des Comédiens Italiens“ reproduziert im „Recueil Destailleur“ des Cabinet des Estampes der Pariser Bibliothèque Nationale, sowie bei Pougin, „Dictionnaire du Théâtre“ 1880, Artikel „Comédie Italienne“. Die Reproduktion bei Suchier-Birch-Hirschfeld, op. cit. 514 15 ist etwas zu klein. — Die Ausweisung und der „Départ“ der italienischen Komödianten, also das Ende des Ancien Théâtre Italien fällt ins Jahr 1697, siehe Einleitung p. 6.

[3]) Siehe die Titelbilder in Gherardis „Recueil“.

[4]) „Les Aventures aux Champs Elisées“ bei Gherardi, op. cit. Stück 37, Szene 8 und vergl. „Les deux Arlequins“ bei Gherardi, op. cit. Stück 24.

Archiv der Pariser Oper: Harlekinmaskenmodell „Teufelsfratze“ mit einer darnach geformten Harlekinmaske.

riums[1]) und kommt auch sonst als Teufelsname vor. Der kohlschwarze Kopf ist teuflisch.[2]) Teuflisch ist ferner das kleine Horn auf der rechten Kopfseite, die eingetriebenen Augen[2]) und — wir erinnern uns dabei der Charivariherlekins — die unmenschlich hochgewölbten Augenhöhlen,[2]) über denen die Augenbrauen fast die ganze Stirn überwuchern. Teuflisch ist die ununterbrochene Verbindung zwischen dem Haar der stets hochgezogenen Augenbrauen,[3]) des Backenbarts, Schnurrbarts und Vollbarts, dieses das ganze Gesicht fast verhüllende Haargestrüpp, das mit zum Wesen der „Struwelfratze" gehört.[4]) Teuflisch ist ferner die unverhältnismäßig weite Mundöffnung[3]) in der schwarzen und haarigen Harlekinmaske, ein Charakteristikum, das, wie wir wissen, bereits im XIV. Jahrhundert an dem Modell „Teufelsfratze" der Herlekinmasken zu erkennen war.[2]) Durch diese weite Mundöffnung der Maske schneidet sich im Gesicht des Harlekindarstellers zwischen der schwarzen Nase und dem schwarzen Bartgestrüpp besonders scharf heraus das Rot der Lippen und der Zunge und das Weiß der Zähne. Und so bekommt das Antlitz des Clowns „Teufel" erst die gehörige diabolische Farbenmischung,[5]) über die sich heute noch das Publikum des Kasperltheaters im Pariser Jardin des Tuileries

---

[1]) „Le Roi Avenir" (Petit de Julleville, op. cit. II, 475). — Noiron als Name des Teufels bei Schröder „Glaube und Aberglaube in der altfranz. Dichtung", 1886, p. 65. Anm. und p. 152 und bei Wieck, op. cit. p. 10, Abt. f. Allerdings ist der Teufelsname Noiron in der epischen Poesie historischen Ursprungs: er bedeutet Nero. Aber es ist wohl kaum anzunehmen, daß der Verfasser des Mysteriums „Le Roi Avenir" in dem Teufel Noiron noch den römischen Kaiser erkannt habe. Für ihn, wie für die heutigen Franzosen, mußte sich mit dem Worte „Noiron" die Vorstellung „noir" (schwarz) verbinden.

[2]) Siehe oben pp. 140, 144f.

[3]) Vom Teufel heißt es im „Aliscans" (in Jonckblocts Ausg. des „Guillaume d'Orange", V. 1854, Vers 6952), zitiert bei Schröder, op. cit. p. 104: Grant ot la bouche et corbé le nez / Ample viaire, les sorciz haus et lez.

[4]) Oben pp. 58f., 112f., 140, 171.

[5]) Daß der Kontrast zwischen dem schwarzen Gesicht und den weißen Zähnen als diabolisch gilt, zeigt folgende Stelle: „Le duc le regarda (den Teufel) et amont et aual / Plus noir le vit que meure et luy et son cheval / Et auoit les dens plus blanches que neige ne cristal". („Roman de Richart" ed. Silvestre, 1836, 1—6, LIII.[1])

IV.

Der moderne Hampelmann „Harlekin“: Imagerie d'Epinal. Pellerin et Cie. No. 1341.

verwundert.[1]) Nun verstehen wir, warum Harlekin im Jahre 1585 in der Hölle „so lustig die Zunge herausstreckt, die Augen rollt und den Cerberus, dessen Struwelfratze aussieht wie Harlekins Gesicht, von weitem anlacht." Dieses Zähnefletschen, Augenrollen und Grimassenschneiden sind eben sogenannte Tricks des Clowns „Teufel" und verdanken ihre Wirkung nicht allein der Häßlichkeit der Maske, sondern noch mehr dem Kontrast der Farben.

Man betrachte nur die Maske des Harlekin Tironi oder die Masken der zehn Harlekinbilder des Pariser Opernarchivs aus dem XVII. Jahrhundert[2]) oder — merkwürdiges Zusammentreffen — das Gesicht des Hampelmanns „Arlequin" (Bild IV), wie er heute noch täglich von der Firma Pellerin und Cie in Epinal hergestellt wird.[3]) Die Maske des Hampelmanns Arlequin ist lehrreich. Das Harlekinmaskenmodell „Teufelsstruwelfratze" ist bei ihr nicht auf den ersten Blick kenntlich; denn der Vollbart fehlt, der sonst gewöhnlich zu diesem Modell gehört, die Augen sind größer, die Nase regelmäßiger, die Backenknochen weniger hervorspringend, der ganze Gesichtsausdruck ist menschlicher geworden. Jedoch zwei untrügliche Kennzeichen verraten das Harlekinmaskenmodell „Teufelsstruwelfratze": erstens das ununterbrochen vom Nasenwurzelknochen bis in die Mundwinkel sich um das Gesicht herumziehende Haargestrüpp; zweitens je ein langer, breiter Hornwulst über dem rechten und linken Auge. Die Harlekinmaske auf dem Bilderbogen von Epinal zeigt also ein Gesicht, das nicht mehr ganz teuflisch, aber auch noch nicht menschlich ist. Die Harlekinmaske von Epinal veranschaulicht die Wechselwirkungen der verschiedenen Harlekinmaskenmodelle. Dasselbe gilt von einer Originalharlekinmaske[4]) im Archiv der

[1]) Siehe Einleitung, p. 4.

[2]) „Habillements et Scènes comiques du Théâtre Italien". (Mit dem Wappen der „Menus Plaisirs du Roi" versehen.) Ankaufsnummer (numéro d'aquisition) 4014, Illustrationen No. 2 bis No. 11.

[3]) Imagerie d'Epinal. Pellerin et Cie No. 1341: Arlequin (Pantin).

[4]) Pariser Oper. Archiv. zweiter Stock, in einem der Glaskästen, die Wachsreproduktionen berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen in ihren Lieblingsrollen enthalten. Die Maske trägt die Aufschrift „Masque d'Arlequin, XVIIe siècle". Bemerken wir gleich, daß der Vollbart zur Hälfte von den

Pariser Oper. Uneingeweiht hielten wir sie wohl für die Maske eines schwarzen, bärtigen, häßlichen Alten. Jedoch die Ähnlichkeit mit dem Harlekintypus und ein kleines Horn über dem rechten Auge belehren uns eines Besseren. Bei einigen anderen Harlekinmasken des XVII. Jahrhunderts dagegen sind die teuflischen Züge noch mehr verwischt. Sie stellen eine menschliche Grimasse vor und gehen also auf das Modell „menschliche Struwelfratze" zurück.[1])

Welches Maskenmodell aber auch der einzelne Harlekindarsteller bevorzugen mochte — das tierische, teuflische, oder das mehr menschliche —, er wußte im XVII. Jahrhundert, daß jede Harlekinmaske, auch die relativ menschlichste, durch ihre abstoßende Häßlichkeit gewisse Bühnenillusionen unmöglich macht. Deshalb wurde in Szenen, in welchen Harlekin nicht mehr der alte Clown, sondern Schauspieler, Künstler war, die Harlekinmaske abgelegt, und Harlekin spielte „mit unbedecktem Gesicht", „à visage découvert", wie man es

---

Schaben zernagt ist, und ferner, daß die Augenbrauen, auf allen anderen Harlekinmasken ein wahres Haargestrüpp, hier aus demselben Grunde von Haaren so ziemlich entblößt erscheinen. Indessen konstatiert man auf den ersten Blick im schwarzen Leder der Maske an der Stirn unten zahlreiche kleine Löcher, die von den Nadelstichen beim Befestigen der Augenbrauen herrühren. — Die Maske ist reproduziert in „Costumes de l'Opéra. XVIIe—XVIIIe siècle. avec une préface de Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra. 50 Planches Facsimilé à l'eau forte en couleurs par A. Guillaumot Fils. Paris 1885, p. 11.

[1]) Hierher gehört u. a. wahrscheinlich die bei Rasi „I comici italiani". 1897, II, 97 ff. reproduzierte, im Original undeutliche Maske des Harlekin Martinelli (siehe Einleitung p. 9 f.) bei Riccoboni „Histoire du Théâtre Italien", 1731. II. planche 1 und darnach bei M. Sand „Masques et Bouffons" und bei Moland „Molière et la comédie italienne", 1867. p. 54. note 1. aber vergl. Baschet, pp. 115—118. Über die Herkunft der Reproduktion siehe neben Rasi, loc. cit. Riccoboni, op. cit. II, Explication des figures, p. 307. Die Züge der Harlekinmaske Martinellis nähern sich denen eines bärtigen, häßlichen, alten „Johann" (Zanni) (vergl. für das Gesicht des alten Zanni im nächsten Kapitel die Illustrationen, deren Text mit dem Wort „Pantalon" beginnt). Hierher gehört ferner die Maske des Harlekindarstellers Locatelli, genannt Trivelin (siehe Einleitung p. 8 f. und vergl. die in diesem Kapitel weiter unten folgenden Ausführungen über Trivelin und sein Harlekinkostüm). Das Modell der von Trivelin getragenen Harlekinmaske kam schon vor Trivelin in Paris vor. wie die Harlekinmaske aus dem Jahre 1635 auf dem Titelbild von Scudéry's „Comédie des Comédiens" beweist (Michel van Lochom fecit).

nannte.[1]) Die Theaterwelt des XVII. und XVIII. Jahrhunderts war sich bewußt, daß sie damit eine Jahrhunderte alte Tradition durchbrach, nach welcher zu einem echten Harlekingesicht die „Kartoffelnase" gehörte[2]) und nach welcher das ganze häßliche, schwarze Harlekinantlitz dargestellt sein mußte durch „eine schwarze, plattgedrückte Maske, die gar keine Augen hat, sondern nur zwei ganz kleine Gucklöcher".[3])

Warum die Augen in den ungeheuer großen, hochgezogenen, schwarzen Augenhöhlen verschwinden, und warum wildes Haargestrüpp die hornüberragte Harlekinfratze rings einzwängen muß, das wußten die Theaterfachleute nicht mehr genau, obgleich ja damals in Frankreich noch vereinzelt die Erinnerung lebte, der Theaterharlekin sei der alte Herlekin.[4])

[1]) In der Komödie „La fille savante" z. B. (Gherardi, op. cit. Stück 21) findet sich eine Szene (8), genannt „Scène du professeur d'amour", dort steht die Bühnenanweisung „Arlequin, professeur d'amour, à visage découvert, habillé proprement à la françoise". Es ist klar, in einer derartigen Szene hätte die Harlekinmaske durch ihre abstoßende Häßlichkeit jede Illusion zerstört. Harlekin soll eine junge Dame in der Liebe unterrichten. Dazu muß er vor allen Dingen gefallen. Und das wäre unmöglich, wenn die junge Dame die Harlekinmaske für das wirkliche Gesicht Harlekins halten müßte. Eine Harlekinmaske, wegen deren Häßlichkeit Harlekin diese Szene „mit offenem Gesicht" spielen mußte, ist uns überliefert auf dem ersten der zehn oben (p. 176, Anm. 2) erwähnten Harlekindrucke. Sein Titel lautet „Evariste Gherardi, faisant le personnage d'Arlequin" à Paris, chez J. Mariette, rue St. Jacques, aux colonnes d'Hercule. Gherardi debutierte, wie er selbst erzählt (Gherardi, op. cit. Stück 14, Nachwort) als Harlekin am 1. Oktober 1689. Die Première der „fille savante" war am 18. November 1690. Die Harlekinmaske Gherardis also, Modell „Teufelsstruwelfratze" (siehe oben p. 168ff.), mußte in dieser Szene abgelegt werden. Dasselbe war der Fall in der 10. Szene des II. Aktes der Komödie „Les Deux Arlequins" (Gherardi, op. cit. Stück 25), wo Harlekin den berühmten Schauspieler Baron der Comédie Française zu imitieren hatte. Die Szenen „à visage découvert" bildeten am Ende des XVII. Jahrhunderts einen bedeutenden Teil des Harlekinrepertoires (Gherardi, op. cit. Nachwort zum „Divorce", dem 14. Stück).

[2]) In der Komödie „Les Deux Arlequins" (siehe die vorige Anmerkung) heißt es von den Gebrüdern Harlekin „Même nez camard, même panse" (Akt II, Szene 14).

[3]) „Un Masque noir écrasé qui n'a point d'yeux, mais seulement deux trous fort petits pour voir". Riccoboni „Histoire du théâtre italien", ed. 1731, p. 5.

[4]) Ménage „Dictionnaire étymologique ou origine de la langue françoise" 1690 unter „Harlequin".

Gewundert hätten sich die Theaterleute noch des beginnenden XVIII. Jahrhunderts über die teuflische Herkunft ihres teuflisch häßlichen Harlekin mit dem Teufelsnamen jedenfalls nicht.

Denn außer Name und Maske hat der Oberteufel Herlekin auf seinem Weg zum Theaterclown Harlekin noch verschiedene andere Eigentümlichkeiten sich bewahrt, vor allem die teuflische Gemeinheit und Schamlosigkeit, wodurch sich während des ganzen Mittelalters — im IV. und V. Kapitel war davon die Rede — alles auszeichnete, was „Herlekin" hieß, Teufel und Menschen.

Erinnern wir uns der „Höllenfahrt" Harlekins aus dem Jahre 1585! Harlekin wird da von dem schmutzigsten Pariser Weibe des XVI. Jahrhunderts zum Vorsitzenden der unsittlichsten Korporation vorgeschlagen.[1]) Man wird einwenden, das sei eine persönliche Anspielung auf den Harlekindarsteller und kein Charakteristikum der Harlekinrolle. Gewiß ist in der „Höllenfahrt" an dieser Stelle eine persönliche Beleidigung beabsichtigt. Sie wirkte sogar um so nachhaltiger, als der Autor dem Harlekindarsteller sagte: „Du bist nicht besser als der Typus, den du darstellst,[2]) nicht besser als der Typus der verächtlichen Herlekinrüpel".[3]) Daß der Autor der „Höllenfahrt" das wirklich sagen wollte, und daß er berechtigt war, die Rolle des komischen Rüpels mit dem Teufelsnamen „Herlekin" als die Summe aller Unsittlichkeit zu bezeichnen, das ergibt sich aus zwei anderen Dokumenten jener Zeit, in denen sich mit dem Wort „Theaterharlekin", genau wie in der „Höllenfahrt" des Jahres 1585, die Begriffe „schamloser Wüstling" und „Zuhälter" verbinden.

Da ist zunächst zu erwähnen der Vierzeiler eines Holzstichs der Pariser Nationalbibliothek.[4]) Diese Illustration stellt den Zanni „Francatrippa" dar, einen Kollegen Harlekins.

---

[1]) Oben p. 159, Vers 68.

[2]) Oben p. 159, Vers 111/112.

[3]) Oben pp. 126—135.

[4]) Vergl. Anhang No. VII. Cabinet des Estampes, Aufschrift „Bibliothèque Ste Geneviève, Recueil de Gravures sur bois E a 79" planches 47 u. 48.

Ihr Text zeigt den Harlekin in Beziehungen zu dem Dirnentypus [1]) „Franziskina": [1])

„Hier! Hier! Ich will deine Franziskina mit den Waffen gewinnen. Falscher Zuhälter Harlekin, ..." [2])

In demselben Sinn, aber viel schärfer, äußern sich die „Nachmittage" [3]) aus dem Jahre 1586. Es wird da in scherzhafter Weise das Wort „Harlekin" als Kapitelüberschrift fingiert, und es wird dem Leser nahegelegt: Wer Näheres erfahren will über „heillose Menschen, Feinde des Anstandes, die jede Scham verloren haben und die nicht erröten, wenn sie wie die rohen Tiere öffentlich ihre Instinkte befriedigen, und denen, in Befolgung des Sprichworts „Worte stinken nicht", kein Wort zu schmutzig ist", der schlage in dem Buche „Glöckchen der Laster" das Kapitel „Harlekin" (Harlequinus) auf!

Die italienisch-französische Theaterwelt der Pariser Comédie Italienne hat die Unsittlichkeit der Person des Harlekin wohl empfunden, denn noch im XVIII. Jahrhundert erinnert sie sich an Harlekins „äußerste Unanständigkeiten" [4]) und fügt hinzu, der „hervorstechendste" Zug des Harlekin früherer Jahrhunderte sei das „unendlich schweinige Benehmen" gewesen.[4]) Wir allerdings sehen heute den Harlekin des XVI. Jahrhunderts

---

[1]) „Pour être maquerelle, ainsi que Francisquine Il faudra qu'elle serve et guide les amours . . . ." zitiert von Fournier: Chansons de Gaultier Garguille, 1858, p. LXXII. nach den „Comédiens de la cour", Pasquill von 1603. Die Stelle zeigt die französische Auffassung des italienischen Typus Francischina.

[2]) „Ca, ca, ie veux gaigner ta Francisquine aux armes,
Faux ruffien Harlequin, ie l'auray malgré toy,
Tirons cent coups d'estoc comme estant aux alarmes,
Ha, ie tien le gallant, la victoire est à moy."

[3]) Cholières „Après-Dinées", 1586 (Bibl. Nat.: Inventaire Y² 8461) p. 187: „Et quant à ses compagnons (de Diogène), ils ne valoient pas mieux que luy, c'estoient des gens desperez, ennemis d'honnesteté et qui auoient perdu toute honte, de sorte que de mesmes que les bestes brutes ils ne se hontoioient point de s'embloquer à la Cupidique les vns deuant les autres, voire ne faisoient difficulté d'aucune parole tant sale fut elle iuxta illud „Verba non faetent" les paroles ne puent pas —. Battifolus in malograna to vitiorum et ibi Harlequinus et Mormaltus."

[4]) „. . . . Arlequin un tissu . . . . de polissonneries outrées . . . . et surtout infiniment ordurier." Riccoboni, op. cit. p. 310.

auch nicht mehr und wir hören ihn auch nur einen Prolog[1]) sprechen. Aber diese eine Redeprobe — es sei nur auf ihren obszönen Titel und auf Harlekins Liebeserklärung in der Hölle[2]) hingewiesen — ist schon zu viel. Man darf den Prolog ja gar nicht ganz übersetzen,[3]) und auch alle anderen Zeugnisse über die Unanständigkeit[4]) des Harlekintypus und dessen Bühnentricks[5]) vertragen kaum die Wiedergabe: der Oberherlekin, der „Schamlose",[6]) der „Meister Lebemann",[7]) der Liebhaber der Höllenkönigin,[8]) der Entführer der sauberen Höllen-Kronprätendentin Cardine[9]) und der alten Hexe Luque,[10]) der Oberherlekin ist als Bühnenfigur die Verkörperung der teuflischen Schamlosigkeit aller Herlekins, der Herlekinteufel und der Herlekinmenschen.

Wie die Gemeinheit, so hat auch die andere Haupteigenschaft aller Herlekins, ihre teuflische Beweglichkeit und körperliche Geschicklichkeit, in der Bühnenfigur des Oberherlekin ihren vollkommensten Ausdruck gefunden. Was die Herlekins als komische Teufel und als komische Menschen an Beweglichkeit und an gymnastischer Virtuosität das ganze Mittelalter hindurch geleistet haben,[11]) der Oberherlekin der Bühne bringt es zur Vollendung.

Ob er, durch die Luft schießend, die Leute küßt[12]) oder, die Gewandtheit des Affen übertreffend, im Nu einem Menschen auf der Schulter steht[13]) ohne auch im schwankenden Nachen das Gleichgewicht zu verlieren,[14]) ob er im Rückwärtsgehen

[1]) Oben p. 154.
[2]) Oben p. 166.
[3]) Vergl. Anhang No. VI.
[4]) Vergl. oben p. 180, Anm. 3 und Anhang No. V, Vers 39—57.
[5]) Vergl. oben p. 159 mit Anhang No. V. Vers 37 ff.
[6]) Oben p. 128 f. und 180.
[7]) Oben p. 133.
[8]) Oben p. 166.
[9]) Oben pp. 158 f., 162, 166, Anm. 2.
[10]) Oben p. 94 ff.
[11]) Oben pp. 101, 115—118.
[12]) Oben p. 160, Vers 124.
[13]) Oben p. 160, Vers 126.
[14]) Ebenda, Vers 127/28.

Hoch- und Weitsprünge zu Tausenden aufeinanderhäuft[1]) oder in den vier Fuß messenden Kurven des Karpfensprungs durch die Luft schnellt,[2]) ob er die Bergamasca tanzt[3]) oder sich dreißigmal in immer schnellerem Wirbel herumwirft[4]) und dann kunstgerecht zu Boden schlägt,[5]) keine Leistung erschöpft ihn — er hat immer noch „ein Kunststück" in Reserve[6]) — selbst wenn er die soeben aufgezählten Nummern seines Programms hintereinander abzuwickeln hat.

Sehr begreiflich, daß ihn das XVI. Jahrhundert „in seinen Bewegungsformen bewundert"[7]) und sich durch diesen schwarzen Oberherlekin, an dem alles unheimlich beweglich ist bis auf die Zunge[8]) und die Augen,[9]) unwiderstehlich zur Heiterkeit fortgerissen fühlt.[10]) Sehr begreiflich, daß im Jahre 1650 die erste wissenschaftliche Definition[11]) den Harlekin nur als „Kunststückmacher"[11]) bezeichnet und ihn dadurch viel mehr zur Welt des Zirkus und des Variété als zu der des eigentlichen Theaters rechnet. Noch zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts „ist das erste, wonach das Volk gewöhnlich fragt, ob der Harlekin beweglich ist, ob er Purzelbäume schlägt, ob er tanzt".[12])

Der Schauspieler, der uns dies berichtet, Riccoboni, ist der beste Kenner der komischen Figuren der italienischen Komödie — auf italienischem und französischem Boden —, deren Geschichte er ja auch geschrieben hat. Riccoboni, der als Schauspieler und Geschichtschreiber in der Harlekin-

[1]) Ebenda, Vers 139 ff.
[2]) p. 161, Vers 176 f.
[3]) Ebenda, Vers 178.
[4]) Ebenda, Vers 200 ff.
[5]) p. 162, Vers 202.
[6]) p. 166.
[7]) p. 160, Vers 141 f.
[8]) Ebenda, Vers 130 und p. 161. Vers 178 f. und p. 160, Vers 151.
[9]) Ebenda, Vers 130.
[10]) Ebenda, Vers 131 ff., Vers 144 ff., p. 161, Vers 180 ff., Vers 202 ff.
[11]) Ménage, Origines de la langue françoise ou Dictionnaire étymologique. 1650, Harlequin = Bateleur.
[12]) „La première chose que le peuple demande généralement, c'est de savoir, si l'Arlequin est agile, s'il fait des culbutes, s'il danse". Riccoboni, op. cit. p. 310.

tradition beschlagen ist, erklärt als die beiden hervorstechenden Züge des ursprünglichen Harlekin die schamlose Gemeinheit und die Beweglichkeit, just die beiden Eigenschaften aller Herlekins,[1]) welche der Oberherlekin stärker als jeder andere Herlekin besitzen muß. Wenn man das Bild betrachtet, das die nachschaffende Phantasie Riccobonis aus der Harlekintradition heraus[2]) vom ursprünglichen Harlekin malt, glaubt man hinter dem Harlekin nach dem luftigen Schatten des Oberherlekin greifen zu müssen: „Ein Gewebe von außergewöhnlichen Bühnentricks, rasend schnellen Bewegungen und äußersten Unanständigkeiten . . . . eine Vereinigung von Unverschämtheit, Spottsucht, Plattheit, Clown-Komik und vor allem von unendlich schweinigem Benehmen . . . . dabei eine Gewandtheit, die ihn immer in der Luft sein ließ . . . .“[3]) Dieses Bild des immer in der Luft befindlichen Harlekin, neben den leibhaftigen Höllenharlekin von 1585 gestellt, der sich zu Beginn seiner Kunststücke „in die Luft wirft“, ruft uns die luftdämonischen Herlekins in Erinnerung und ihren Jahrhunderte währenden Siegeszug aus dem Reiche der Luft in die mittelalterliche französische Komödie (Narrenbeißer!), in den Charivari und das Sprichwort, bis sie im XVI. Jahrhundert ihren Oberherlekin in die moderne Komödie entsenden.

Zugleich aber legt uns das von Riccoboni entworfene Bild des Urharlekin die Frage nahe: nachdem der Theaterharlekin als Herlekin, und nachdem die Harlekinmaske als Herlekinstruwelfratze nachgewiesen ist, welche Bewandtnis hat es da mit dem gesamten Kostüm des Theaterharlekin?

Riccoboni zeigt zwei Harlekinkostüme, ein jüngeres, aus dem XVIII. Jahrhundert,[4]) und ein älteres, aus den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts.[5])

---

[1]) Oben pp. 114 f., 117 f., 126—135.

[2]) „Nous avons des preuves de tout cela dans des restes de nos Arlequins d'Italie“, op. cit. p. 308.

[3]) „. . . . un tissu de jeux extraordinaires, de mouvements violents et de polissonneries outrées . . . . tout à la fois insolent, railleur, plat, bouffon et surtout infiniment ordurier . . . . il mêlait à tout cela une agilité qui le faisait toujours être en l'air.“ (Ebenda.)

[4]) op. cit. II, planche 2.

[5]) op. cit. II, planche 1.

Zur Zeit Riccobonis, zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts — wie auch heute noch — läßt das Harlekinkostüm jeden einzelnen Körperteil so scharf hervortreten wie ein Trikot; es besteht also aus einem eng anliegenden Stoff. Der Stoff selbst ist jedoch dem Publikum nicht sichtbar. Denn seine Außenseite verschwindet unter „roten, blauen, gelben und grünen Tuchstückchen, die in Form von Dreiecken zugeschnitten und eines nahe dem andern angeordnet sind, von oben bis unten". [1]) Das Charakteristische des Harlekinkostüms des XVIII. Jahrhunderts ist erstens die Regelmäßigkeit in der Form der aufgenähten Tuchstückchen — es sind Dreiecke — und zweitens die Regelmäßigkeit in der Anordnung dieser vielfarbigen Dreiecke, die, eines vom andern nur durch eine Naht getrennt, ihre Unterlage, den Stoff, der den Harlekinkörper umhüllt, verschwinden lassen. Diese doppelte Regelmäßigkeit entwickelt sich langsam etwa seit 1620, [2]) also lange vor Dominique, der auf Grund dieser Entwicklung den Harlekintypus vollkommen umgestaltet, ja eigentlich erst geschaffen hat. Der moderne, verschönerte und vergeistigte Harlekin ist Dominique Biancolelli. [3]) Was das Harlekinkostüm der Vorgänger Dominiques betrifft, so kennt der Verfasser der vorliegenden Arbeit deren nur zwei: das des Dominique Locatelli, genannt „Trivelin", [4]) des unmittelbaren Vorgängers „Dominiques", und das des Tristan Martinelli,

[1]) „Ce sont des morceaux de drap rouge, bleu, jaune et verd couppés en triangle et arrangés l'un près de l'autre depuis le haut jusqu'en bas." Riccoboni, op. cit. I, p. 4.

[2]) Siehe Einleitung p. 7 f.

[3]) Siehe z. B. Riccoboni, op. cit. II, 320 und Gherardi, op. cit. Stück XIV (Le Divorce), Nachwort.

[4]) Siehe Einleitung p. 8 f. Dort ist gezeigt, daß Trivelin die Rolle des Harlekin in der Zeit zwischen 1645 und 1660 spielte. Es existiert von ihm ein Bild, ein Holzschnitt, herausgegeben bei dem bekannten Pariser Kunstverleger des XVIII. Jahrhunderts, J. Mariette (rue St. Jacques, A L'Esperance). Dieses Bild ist in der Pariser Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes. Recueil Destailleur (T b 1) n° 66). Sein Text lautet:

„Je debite avec art et sagesse et folie
Dans les contes plaisans que je fais devant tous,
Et trouve que la France a comme l'Italie
De quoy faire parler les Sages et les Fous."

eines der früheren Harlekindarsteller, der uns in vier Holzstichen als „Harlekin“ überliefert ist.[1]) Das Harlekinkostüm Trivelins und das Harlekinkostüm Martinellis „unterscheiden sich auffallend“[2]) von dem bei Riccoboni wiedergegebenen Harlekinkostüm des beginnenden XVIII. Jahrhunderts.

Das Harlekinkostüm Trivelins und Martinellis kennt noch nicht die Dreieckform der aufgenähten Tuchstückchen, sondern jedes Tuchstückchen ist ein zerfetzter, formloser Flicklappen. Kein Stück durchdacht, alles beliebig, ganz formlos, unkünstlerisch, dem Zufall überlassen. Ferner liegen die Tuchstückchen noch nicht nebeneinander, nur durch je einen nahtbreiten Abstand getrennt, sondern jeden Zwischenraum zwischen den einzelnen beliebig geformten und beliebig großen Lappen bestimmt der Zufall. So sind zwischen den buntfarbigen Fetzen graue Flächen sichtbar, bald größer, bald kleiner, je nach der Entfernung der einzelnen Lappen. Diese grauen Flächen sind die eigentliche Körperbedeckung. Sie sind straff über die Haut des Harlekindarstellers gespannt und machen jede Gliederzuckung mit.

---

[1]) Siehe Einleitung p. 7 und 8 und Rasi, op. cit. II, 97. Das uns überlieferte Harlekinkostüm Martinellis ist nachgewiesen für die Zeit von 1600 ab. Martinelli aber ist schon früher, mindestens seit 1595 (D'Ancona „Origini del teatro italiano“ sec. ed. 1891, II, p. 519) Harlekindarsteller, und zwar in Italien, gewesen. Welches Kostüm er vor 1600 getragen hat, wissen wir nicht. Das uns überlieferte braucht nicht das ursprüngliche zu sein. Denn so gut wie das Harlekinkostüm in der Zeit von 1650 bis 1700 in Paris vollkommen verändert, d. h. verschönert wurde, kann es sich dort und in Italien von 1580—1600 auch schon verschönert haben. Leider ist uns, wie gesagt, kein Harlekinkostüm des XVI. Jahrhunderts bekannt. Curtio di Gonzagas „Gli Inganni“ aus dem Jahr 1593 scheinen nur eine Reproduktion der Harlekinmaske, aber nicht des Harlekinkostüms zu geben (D'Ancona, op. cit. II, p. 510). Auch in der von E. Picot in dessen „Pierre Gringore et les comédiens italiens sous François Ier“, 1878, p. 16 reproduzierten Theaterszene, der einzigen derartigen des XVI. Jahrhunderts, welche die Pariser Bibliothèque Nationale besitzt, erscheint kein Harlekin.

[2]) Riccoboni (op. cit. Explications des figures, tome II, n° 1, p. 307) betont, daß das Bild Martinellis „suffit pour voir la différence qu'il y a de l'habit de ce temps-là, a celui d'aprésent .... il y a (dans „le dessein de l'habit de l'Arlequin ancien“) cependant une telle différence que l'on peut aisément concevoir quelle diversité il devoit y avoir en remontant jusqu'au dixième siècle et plus avant“.

Diese grauen, dem Körper sich anschmiegenden Flächen, die jedes einzelne Körperglied, besonders im Wechsel der Bewegung, plastisch hervortreten lassen, müssen aus sehr dünnem Stoff sein, aus feinstem Leinen, von der Qualität, die wir oben,[1] als wir uns die feinen Hauttrikots der Teufelsdarsteller ansahen, kennen gelernt haben. Der Hauttrikot ist es, dessen graue Flächen am Harlekinkörper unter und zwischen den paar bunten Lumpenfetzchen weithin sichtbar auffallen. Der graue Hauttrikot ist auf der Bühne die Harlekinhaut, die Lumpenfetzchen sind das Harlekingewand. Mit anderen Worten: wie der Vertreter der Herlekins, der Oberherlekin, als Bühnenfigur die Verkörperung der ganzen Herlekinschamlosigkeit ist, so tanzt und springt er nach alter Herlekingepflogenheit[2] halbnackt umher, nur an den Stellen bekleidet, die der Zufall will. Und nach der Gepflogenheit der Charivariherlekins und der Diablerieteufel verfügt der Bühnenherlekin bald über eine mehr teuflische, bald über eine mehr menschliche Haut. Genügen ihm die teuflische Harlekinmaske und der an seinem Kopfe baumelnde Fuchsen-,[3] Marder-[3] oder Wieselschwanz als tierisch-teuflische Abzeichen noch nicht, und will er von Kopf bis Fuß als „Teufel" erscheinen, so zeigt er, wie der Harlekin des Anti-Choppin,[4] unter seinen Lumpenfetzen die Tierhaut. Die Harlekindarsteller des XVI. Jahrhunderts hatten also, wie bei dem Herlekingesicht,[5] auch die Wahl, welche Herlekinhaut sie überziehen wollten.[6] Die menschliche zogen sie bald lieber an, wie ja der ganze Harlekin, seitdem er die moderne Bühne betreten hat, einen fortdauernden Verschönerungsprozeß erlebt, in Erscheinung und Charakter. Dem XVII. Jahrhundert wird die Harlekinhaut bald anstößig und verschwindet, aber nicht unter den Lumpenfetzen, sondern unter einer neuen, wohldurchdachten, regulären Bedeckung von berechneter Farben-

[1]) p. 143.
[2]) Oben p. 116 ff.
[3]) Siehe Einleitung p. 4 und vergl. Anhang No. VII.
[4]) Oben p. 169 f.
[5]) Oben pp. 168—177.
[6]) Oben pp. 170. 143. 114.

wirkung.[1]) Diese neue Bedeckung reicht im XVII. Jahrhundert dann und wann noch über den Handrücken bis fast ans Ende der Finger[2]) und erscheint zwischen den Fingern wie eine Art Schwimmhaut. Auch am Ende der Beine läuft die neue Bedeckung über den Fuß weiter[2]) bis fast an die Fußspitze. In diesen seltsam geformten Ausläufern der Bedeckung zeichnen sich noch die Umrisse der früher darunter gelegenen alten Herlekinhaut. Bald aber verlieren sich auch diese auslaufenden Formenreste, und die neue Bedeckung schrumpft an Händen und Füßen ein.[3]) Auch der Fuchsenschwanz schrumpft ein und wird fast durchgehends von dem unscheinbaren Hasenschwänzchen abgelöst.[3])[4]) Ebenso verschwindet im XVII. Jahrhundert schon hie und da die häßliche Harlekinmaske, und Harlekin spielt „mit offenem Gesicht“,[5]) und im XVIII. Jahrhundert taucht die beim Maskenball und auf der Bühne bald heimisch gewordene hübsche schwarze Halbmaske auf. Natürlich! Denn Harlekin präsentiert sich bereits als geistreicher, liebenswürdiger, gemütvoller junger Mann[6]) oder gar als sentimentaler Familienvater.[7]) So ist zuletzt der Teufel ganz dem Menschen gewichen. Harlekin ist verschwunden. Nur der Harlekindarsteller ist geblieben. Aber auch er hat sich verfeinert und ist schließlich über sich selbst hinausgewachsen zum Vertreter der ganzen Menschheit.

Blödsinnig würde der erste Theaterharlekin ihn angrinsen, affenartig ihn umspringen, zotenhaft ihn beschimpfen, der in Lumpen gekleidete Lump von teuflischer Körperbeschaffenheit und teuflischen Namens.

---

[1]) Oben p. 184.

[2]) Unter den im Pariser Opernarchiv (siehe oben p. 176, Anm. 2) vorhandenen 10 Harlekinbildern weisen das erste, vierte und siebente noch diese Eigentümlichkeit auf. Auch auf dem schlechten Holzstich („Martinelli“) bei Riccoboni (siehe oben p. 177) scheint sich die Bedeckung noch über die Füße zu erstrecken.

[3]) Vergl. Riccobonis Harlekinkostüm des beginnenden XVIII. Jahrhunderts (Riccoboni, op. cit. II, planche 2).

[4]) Anhang No. VII.

[5]) Oben p. 177.

[6]) Einleitung p. 6.

[7]) Bei Florian, Le Bon Ménage, 1782, Szene 9.

Kapitel VII.

Harlekin und Italien.

Aus der eben angestellten Untersuchung geht hervor:

Der Harlekin der Komödie ist ein in Lumpen gekleideter Lump von teuflischer Körperbeschaffenheit und teuflischen Namens. Der Harlekin der Komödie ist der sprichwörtliche komische Rüpel Herlekin der Pariser Volksmaskeraden (charivaris). Diese beliebte Volksmaske des komischen Rüpels „Teufel" muß also von einem originellen Komiker, der in dem „Herlekin" der Straße eine Erfolg versprechende Theaterfigur witterte, auf die Bühne gebracht worden sein. Eine Umformung des Herlekin brauchte der Komiker gar nicht vorzunehmen. Seine Originalität bestand darin, gemerkt und bewiesen zu haben, daß der komische Straßentypus „Herlekin" eine wirksame Bühnenfigur abgibt. Das war alles.

Ein Einwand ließe sich allerdings gegen die Behauptung erheben, der Herlekin sei, so wie er war, von der Pariser Straße mitten auf die Bretter gesprungen, die für ihn, mehr als für jeden anderen, die Welt bedeuten sollten.

Das Stück, welches der erste bekannte Harlekinprolog einleitet, kann nicht französisch sein, obgleich es in Paris gespielt wurde. Wie wir gleich zu Beginn unserer Arbeit hervorhoben, spielten die Italiener in Paris italienisch! Und der betreffende Harlekindarsteller ist ebenfalls Italiener![1]) Er

[1]) Daraus erklären sich, nebenbei bemerkt, die verschiedenen Formen des Namens „Harlekin", die wir im Jahre 1585 konstatieren (siehe Anhang No. V und VI): der Italiener nennt und schreibt sich selbst „Arlequin", und seine Freunde — Italiener oder Franzosen — nennen ihn ebenso. Dagegen schreiben die Pariser des XVI. und des beginnenden XVII. Jahrhunderts im allgemeinen „Harlequin" (siehe oben pp. 180, 169, 155 und vergl. Scudéry „La comédie des Comédiens", 1635. Personenverzeichnis, Prolog und erste Szene) und sprechen das Wort bald nach französischer, bald nach italienischer Art aus, d. h. bald mit, bald ohne h aspirée. (Vergl. Baschet, op. cit. pp. 116, 118, 119, 155, 157, 161 (zweimal), 202, 210, 212, 218, 226, 228, 229, 230 (zweimal), 232, 237, 243, 244, 248, 229 und 250 (amtliche Form!), 251, 283, 284, 287, 299 und vergl. unsern Anhang No. V und VI passim.) Richelet (Dict. français, 1680) schreibt „Harlequin" und spricht le harlequin, ebenso St. Amand, siehe oben p. 15. Schließlich trug die italienisch artikulierte Form

gehört, und zwar als „Johann“,[1] „Zanni“ zur Truppe der „Confidenti“, die im Winter des Jahres 1584 und im Frühling 1585 den Parisern das Repertoire der commedia dell'arte vorführten.[2])

Seinen Namen kennen wir nicht. Er trägt den seiner Rolle und heißt also „Harlequin, comédien italien“.[3])

Wenn nun aber der oder die ersten Vertreter des komischen Theatertypus „Harlekin“ Italiener sind, folgt daraus nicht, daß der Harlekin der Komödie in Italien geboren ist?

Vollzog sich etwa in Italien eine der Umformung des französischen Herlekin parallele Herlekinentwicklung? Gibt es eine italienische Herlekinevolution, die uns etwa zeigte, daß, wenn auch nicht der Name Harlekin italienisch ist, so doch der Übergang vom Herlekin zu einer komischen Lümmelsgestalt, zu einem „Johann“, „Zanni“ der commedia dell'arte sich auf italienischem Boden vollzog? Die Frage ist zu verneinen. Denn gibt es im Italien des Mittelalters oder der Neuzeit „die Leute des Herlekin“? Gibt es den Oberherlekin? Das hat noch niemand behauptet. Und doch haben wir gerade den Oberherlekin im Harlekin erkannt, und doch war gerade das Vorhandensein der Herlekinleute, das massenweise Auftreten der Herlekins, der Hauptausgangspunkt für die Entwicklung des führenden Herlekin zur komischen Figur. Allerdings ist der Herlekin der Teufel. Allerdings ist der Teufel komisch, und die italienische Literatur besitzt Mysterien, religiöse Dramen, wie die französische: nur kennen die italienischen Mysterien die Zwischenspiele der „Teufeleien“ nicht.[4])

„Arlequin“ (vergl. Anhang VI. Überschrift) den Sieg davon, infolge des dauernden Einflusses des Théâtre Italien in Paris und seiner berühmten „Arlequins“. — Ein analoger Fall von Italianisierung eines mit h aspirée beginnenden französischen Namens im XVI. Jahrhundert („Hardouin — Ardouino“) findet sich in „La Gazette des Beaux-Arts“, XXV, p 292. — Vergl. für die heutigen Formen dieses Eigennamens die Zeitung „Le Matin“ vom 13. April 1899 (Harduin) und den „Figaro“ vom 11. April 1899, 4. Seite (Ardouin — Dumazet).

[1]) Siehe oben p. 13.

[2]) E. Picot, Romania XVI, p. 438.

[3]) Siehe oben p. 14.

[4]) Vergl. über die Verschiedenheit des französischen und italienischen Teufels die sehr wichtigen Bemerkungen d'Anconas in „Origini del teatro italiano“ sec. ed. 1891, I, 534 35.

Wir werden aber auch außerhalb dieser Zwischenspiele in den italienischen Mysterien des Mittelalters, in allen „sacre rappresentazioni", soweit solche überliefert sind, vergebens nach direkten oder indirekten Hinweisen auf Herlekin suchen.

Die „sacre rappresentazioni" kennen den Herlekin ebensowenig wie die übrige gelehrte Literatur des mittelalterlichen Italiens. Und auch die italienische volkstümliche Literatur und die mündliche Volksüberlieferung schweigen von den Herlekinleuten und von dem Herlekin. Doch halt! Eine Stelle in dem weiten Gebiet der italienischen Gesamtliteratur bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts ist ermittelt worden, eine einzige Stelle, in der man den Teufel Herlekin „de familia Allequini" [2]) wiedererkennen will. Im „Inferno" [3]) der „Divina Commedia" Dantes erscheint einmal neben so manchem anderen Teufel auch ein Dämon namens Alichino und zwar in der Szene, zu deren Beginn in der Hölle von einem Dämon verschiedene Teufel aufgerufen werden, um Dante und Virgil den Weg zu zeigen:

„Heran, du „Katzenbuckel" („Alichino"), „Nebelfuß",
Rief er sie an, und du auch, „Hundeschnauz",
Und du sei Führer, „Schnauzbart", mir, der Zehne!
Du „Gierebrand" tritt vor, du „Drachenrecke",
Du „Gabelschwein" mit Hauern, „Krallhund" auch,
Du „Höllenfalter", „Glutbold" auch, der tolle.
Durchspäht ringsum den heißen Klebegallert;
Doch die bringt sicher nach dem andern Felsen,
Der unzertrümmert ob den Klüften hingeht." —
„O Meister, was erblickt mein Auge? rief ich;
Ach, laß allein uns, ohne Führer, gehen;
Weißt du den Weg, verlang' ich nicht nach jenen.
Wenn du so achtsam bist, wie sonst du pflegst,
Siehst du denn nicht, wie sie die Zähne fletschen
Und ihre Brauen uns mit Trug bedräuen?" —
Und er zu mir: „Gib solcher Furcht nicht Raum;
Laß sie nach ihrer Art nur immer grinsen:
Das gilt ja bloß den jammervoll Gesottnen."

[2]) Siehe oben p. 64. Das Zitat des Etienne de Bourbon, den Dante sehr wohl kennen konnte.

[3]) Inferno XXI, 115—139 und XXII 112—132. Übersetzung nach Eitner in „Meyers Klassiker-Ausgaben".

Nun wandten wir uns auf den Damm zur Linken,
Doch erst streckt jeder seine Zunge zwischen
Die Zähn', als Zeichen gegen ihren Führer,
Und der gebraucht den After als Trompete." —

Beim Herannahen dieser Teufel tauchen alle Höllengefangenen aus Angst in die Pechmassen unter. Ein Mann aus Navarra verschwindet nicht rechtzeitig im Pech und wird deshalb von jedem der zehn teuflischen Begleiter Virgils und Dantes der Reihe nach entsetzlich gemartert. mit Ausnahme von „Katzenbuckel" und „Nebelfuß". Virgil spricht mit ihm — als der Unselige die Absicht andeutet, seinen Peinigern zu entwischen und in die flüssigen Pechmassen hinunter zu verschwinden.

XXII,[1]) Der schlaue Sünder sprach: „Ihr müßt mich hassen, —
12. Ich war zu Hause schon ein Bösewicht! —
Jetzt konnte Katzenbuckel es nicht lassen,
Zu schrei'n: „Dir nachzulaufen paßt mir nicht!
Doch springst du, will ich dich im Fluge fassen,
Eh' unter dir die schwarze Kruste bricht.
Wir wollen jenseit uns des Dammes stellen,
Sieh zu, ob vor uns du erreichst die Wellen!"
13. So ward's ein Teufelspiel, dem auch der letzte
Der Zehn sich, Böses sinnend, nicht verschloß.
Ich sah, wie Nebelfuß den andern hetzte,
Wovon er freilich keine Frucht genoß;
Navarras Sohn zum Sprung die Füße setzte
Und pfeilschnell dann sofort zur Tiefe schoß,
Gefolgt von dem, der ihm den Kampf geboten,
Und jetzt „Ich hab dich!" schrie in Zornesnoten
14. Zu spät! Auf eigne Kraft ist nie zu bauen,
Wo Angst den Sturm in flücht'ge Seele haucht:
Es war, wie wenn dicht unter Falkenklauen
Von Furcht gepeitscht ins Meer die Ente taucht.
Der Teufel blieb geprellt durch Selbstvertrauen;
Fort schwamm die Maus, wie auch der Kater faucht.
Doch hinter ihm erscholl ein zweites Schnaufen,
Denn jetzt kam Nebelfuß! Nun ging's ans Raufen!
15. In Hoffnung, daß der Freund Enttäuschung leide,
War er ihm nachgesaust im Übermut.
Jetzt probte er an ihm der Krallen Schneide,
Doch wehrte dieser sich mit gleicher Wut,

---

[1]) Das Folgende nach Pochhammer „Die Teufelshetze", deutsche Stanzen nach Dante Alighieri. Inf. XXII, vorgelesen in der Sitzung der „Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen", am 27. April 1897. gedruckt in Brandls und Toblers „Archiv für das Studium der neueren Sprachen", Band 99, p. 133 ff.

Bis dann ins Pech abstürzten alle beide.
Nun schlichtete den Streit die heiße Flut;
Doch konnte keiner sich aus ihr erheben,
Die Flügel sah ich an den Leibern kleben.
16. Drob fingen alle Teufel an zu schreien.
Vier schickte Schnauzbart schnell zum andern Strand,
Er selbst blieb diesseit mit den letzten dreien,
Und jeder nahm den Haken nun zur Hand,[1])
Bestrebt, die Eingepappten zu befreien.
Bald hier wie dort ein Trupp in Arbeit stand.
Doch während die von beiden Ufern fluchten,
Wir beide hurtig selbst den Weg uns suchten." —

Alichino ist für Dante einer von zehn komischen Teufeln. Das ist sicher. Sicher ist auch, daß Dante mit den Namen von neun dieser Teufel einen ganz bestimmten Wortsinn verbindet, um schon durch die wörtliche Bedeutung des Namens jeden der neun Teufel zu charakterisieren. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß auch der Name Alichino seinen Träger charakterisieren soll. Alichino bildet sich etwas ein auf die schnelle Bewegung seiner „ali" (Flügel) (XXII, 112—115, 125, 126) und ist wütend, daß im entscheidenden Augenblick seine Flügel doch nicht schnell genug sind (XXII, 127—132).

Deshalb hat Littré in dem Wort Alichino eine mit „ali" (Flügel) gebildete Zusammensetzung gesehen und hat in der französischen Übersetzung der „Göttlichen Komödie" das Wort Alichino durch „Aile-clin" wiedergegeben, also durch „Flügelbeuger". Ähnlich haben deutsche Übersetzer das Wort ausgelegt, das von Dante, ebenso wie die charakteristischen Namen der neun anderen Teufel erst von ihm erfunden worden sind, geschaffen sein kann. Das Wort Alichino = „Flügelbeuger" eine Erfindung Dantes, das ist die eine Möglichkeit.

Dante kann aber auch den Namen des französischen Teufels Herlekin in der Form „Allequinus"[2]) übernommen und diesem Namen, dessen wörtlicher Sinn ihm ein Rätsel

[1]) Diese Szene ist im Bilde festgehalten auf einer Handschrift der „Göttlichen Komödie" aus dem XIV. Jahrhundert. Die Handschrift befindet sich in der Gymnasialbibliothek zu Altona. Eine Reproduktion des Bildes gibt Wiese (Wiese und Pèrcopo: Geschichte der italienischen Literatur. 1899, p. 94).

[2]) Siehe oben p. 64.

sein mußte, für seinen Zweck eine mit „ali", die „Flügel", zusammenhängende Bedeutung unterschoben haben. Das ist die zweite Möglichkeit.

Doch sei dem nun, wie ihm wolle. Mag Dante das Wort Alichino aus dem Französischen übernommen oder erfunden haben[1]) — wenn Dantes Alichino wirklich mit dem Allequinus identisch ist,[2]) so ist das die erste, aber auch die letzte Spur des französischen Herlekin in Italien.[3])

Will man daher den italienischen Ursprung des Harlekin der Komödie beweisen, so muß man die Existenz dieses Namens und den Charakter dieses komischen Typus in Italien mindestens vor 1580 belegen.[4]) Denn aus den wiederholt zitierten[5]) Pariser Texten des Jahres 1585[6]) geht unzweideutig hervor, daß die Pariser um das Jahr 1580 mit dem Harlekin der Komödie vertraut sind.

Ein früheres Auftreten des Harlekin[7]) in Italien, vor 1580, konnte nicht nachgewiesen werden. Allerdings ist es gelungen, einen Namen „Anichino" in der Posse „La Romanesca" vom Jahre 1585 zu entdecken.[8]) Aber es ist schwer zu be-

---

[1]) Vergl. zur Sache noch v. Blomberg in der „Zeitschrift für Völkerpsychologie" V, 246—256, ferner Raynaud, op. cit. p. 65 und Graf „Miti, leggende e superstizione del medio evo". 1893, II, 110—112.

[2]) Wir brauchen in dieser Frage nicht positiver zu sein als Toynbee, „A Dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante", Oxford 1898, unter „Alichino": „Some see in the name „Alichino" which Philalethes renders „Bückeschnurbs" the Hellequin (mod. „Harlequin") who with his mesnie is so frequently met with in OF. literature."

[3]) Raynaud, loc. cit.

[4]) Das wird aber schwer halten. Das älteste scenario (Szenenbuch) der commedia dell' arte, das man heute besitzt, ist erst aus dem Jahre 1568. Vergl. Wiese und Percopo, „Geschichte der italienischen Literatur", 1899, p. 315 mit unsern Ausführungen zu Trautmann, unten p. 199, Anm. 2.

[5]) Siehe oben pp. 158 ff.

[6]) Picot in „Romania", Band XVI, p. 541.

[7]) Der Zanni dagegen ist schon zwischen 1500 und 1550 eine populäre Straßenfigur in Italien (vergl. unsere weiteren Ausführungen im Text über den Zanni des Straparola), und den komischen Typus des Doctor z. B. kennt der Schüler Montaigne bereits in der Zeit zwischen 1543 und 1546. („Essays" I, cap. 25, „Du Pédantisme".)

[8]) Raynaud, art. cit. p. 67.

weisen, daß dieser Name und diese Person „Anichino“[1]) mit dem Harlekin identisch sind. Und dann gehört diese Posse in die Zeit nach 1580,[2]) kann also für die Priorität des italienischen Harlekin nicht in Frage kommen.

Hier ist nun aber auf Grund unserer früheren Ausführungen noch auf folgendes aufmerksam zu machen:

Der Name Harlekin ist in der commedia dell' arte unwahrscheinlich, der Typus Harlekin, d. h. der komische Teufel, dessen Existenz man auch in der Stegreifkomödie vermutet hat, ist in der commedia dell' arte unmöglich. Denn weder die italienischen Mysterien noch die Volksposse noch die commedia dell'arte kennen den komischen Teufel, also auch nicht den komischen Teufel Herlekin. In Italien ist, im Gegensatz zu Frankreich, der Teufel als Komiker dem Volksgeist fremd und bildet nicht, wie in Frankreich, eine Hauptperson bei öffentlichen Belustigungen.

Die komische Person par excellence in der italienischen Volksposse und in der später daraus hervorgewachsenen commedia dell' arte ist vielmehr der Landmann,[3]) der Bauernlümmel, genannt „Johann“, „Giovanni, Gianni, Zanni“.[4]) Dieser Name

---

[1]) „Anichino“ kann ebensogut eine Abkürzung diminutiven Sinnes sein von „Giannico“ und einfach bedeuten: „kleiner Zanni“. Siehe Gröbers „Zeitschrift für romanische Philologie“ XX, p. 340 und XXII, p. 481 (Horning).

[2]) Raynaud, op. cit. p. 67, Anm. 2.

[3]) Über die Entwicklung des Typus des komischen Bauern in der commedia dell' arte vergl. D'Ancona „Origini“ sec. ed. 1891, I, 602 ff.

[4]) Siehe Rigutini-Bulle, „Italienisches Wörterbuch“ I. Band 1897, unter „Zanni“. Vergl. für die Form des Namens Zanni = Giovanni: „Le opere dei Maestri Italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, saggio critico di Ivan Lermolieff (Giovanni Morelli), 1886, p. 33 u. p. 33. Anm. 1: „Giovanni Battista“ „San Zuane Evangelista“ und vergl. E. Zerbini „Sul dialetto bergamasco“ (in „Atti dell' Ateneo di Bergamo“, 1887, p. XIV): „O Santo Zoan dilecto me“. — Die Regel vom Schwund des intervokalen *v* ist formuliert bei Lorck, „Altbergamaskische Sprachdenkmäler“, 1893, p. 37. — Das Lautbild des Wortes Giovanni in der Aussprache der modernen, gebildeten Bergamasken ist: dž u é n. — In Bergamo ist noch heute der Bauer die beliebteste komische Volksmaske. Er heißt Giuppi, trägt einen hohen, breiten Filzschlapphut und fällt auf durch einen ungeheueren Kropf. Es gibt sogar in Bergamo ein „Il Giuppi“ betiteltes lustiges Wochenblatt. Dieses Witzblatt schmückt als Titelbild das Porträt unseres komischen Bauern, dessen Gestalt sich auf allen sogenannten „Ansichtspostkarten“ Bergamos wiederfindet. — Vergl. auch das moderne italienische Sprichwort „Bergamaschi Facoglioni“.

hat im XVI. Jahrhundert die Bedeutung „Spaßmacher, Clown“ (italienisch buffone, französisch bouffon) angenommen. Noch heute sagt man in Italien „far lo Zanni“, „den Narren spielen“. Der Italiener lacht über dumme Tölpelhaftigkeit, der Franzose über entlarvte Verderbtheit.

Jener Zanni-Kerl war eine populäre Persönlichkeit schon lange vor 1550.[1]) Joachim Du Bellay in seinen „Regrets“ (No. 112) sagt von ihm an der Stelle, wo er den römischen Karneval der Jahre 1552 bis 1556 schildert:

„Jetzt[2]) ist's Karneval, führen wir jeder die seine,
Gehen wir zum Maskenball, gehen wir spazieren.
Gehen wir Mark Anton ansehen oder Zanni Späße treiben
Mit seinem Magnifico nach Venezianer Art.“

Die Komiker, die den Zanni spielten, zogen um die Zeit des beginnenden XVI. Jahrhunderts allein und auf eigene Rechnung umher, später — nach Herausbildung der commedia dell'arte — als Mitglieder von Schauspielertruppen. Aber fast immer waren es Bergamasken oder Venezianer. Denn sie verstanden am besten ihre Landsleute aus den Alpentälern zu imitieren, die Bergamasker Alpenbauern, „deren rohes Benehmen, deren Dummschlauheit und deren urwüchsiger Dialekt[3]) mit seinen starken Hauchlauten ein Hauptspaß waren für das Italien wie für das Europa des XVI. Jahrhunderts“.[4])

---

[1]) Siehe z. B. über einen „Zanni buono“ (Zambu) aus Bergamo, der vor 1550 als Komiker in Bologna auftrat: Olindo Guerrini „La vita e le opere di Giulio Cesare Croce“. 1897 (Saggio bibliografico. p. 365 ff. [Jahr 1550]): „Le piacevoli notti di M. Giovanni Francesco Straparola da Carauaggio“ und vergl. G. Rua „Intorno alle Piacevoli notti dello Straparola“ im „Giornale storico della letteratura ital.“ XVI, 1890, p. 243 Mitte bis p. 246 Mitte.

[2]) Voici le Carnaual menons chascun la sienne / Allons baller en masque, allons nous pourmener // Allons voir Marc Antoine ou Zanny bouffoner // Avec son Magnifique à la Venitienne.

[3]) Vergl. das Sprichwort „I Bergamaschi hanno il becco grosso, ma lo ingegno sottile“ bei Rua, op. cit. p. 267.

[4]) Siehe die vorigen Anmerkungen und D'Ancona, op. cit. I, p. 602, II, 469, Anm. 5; ferner unsern Anhang No. IX (terzo donativo) „Donativo del fachinissimo (!) Messer Durindel Rastellante (Wortspiel: „Fiedler“ = „Taschendieb“) della Valle Bergamina. vergl. ferner a) Shakespeare, „Midsummernights Dream“ V, 1, 360; b) Montaigne. Essays I, 25. Qui a dans l'esprit une vifve imagination et claire, il la produira, soit en bergamasque, soit par mines s'il est muet; und c) „Dialoghi di Massimo Troiano, ne' quali si narrano

In der commedia dell' arte ist der Bauernrüpel „Johann" (Zanni) zum komischen Hausknecht geworden und zum Hauptspaßmacher für das Volk, besonders beklatscht in den Zwischenspielen, den berühmten „italienischen Szenen", einer Reihe von Improvisationen, namentlich von Pantomimen, den sogenannten „lazzi".[1]) Vom Publikum gefeiert, strengten sich die Zanni an — es gab ihrer mindestens zwei in jeder Truppe —, sich gegenseitig zu überbieten und berühmt zu werden. So gibt es denn bald zahlreiche Abzweigungen dieses Zannitypus.

Jeder Zanni sucht seiner Spezialität beim Publikum Geltung zu verschaffen und nimmt, um sich von den anderen Zannis zu unterscheiden, auch einen besonderen Namen an, der manchmal seine Spezialität andeutet. Wir geben hier zwei Listen der berühmtesten italienischen Zannis des XVII. Jahrhunderts, die eine aus der Zeit um 1625,[2]) die andere aus dem Jahre 1665:[3]) „Bernoualla, Cucurucu, Cucurongna, Smaraolo cornuto, Ratsa di Boio, Guatsetto, Mestolino, Cicho Sgarra, Collo Francisco, Gian Fritello, Ciurlo, Metzetin, Pulliciniello, Bagattino, Scaramucia, Fricasso, Scapino, Cucuba, Gian Farina, Bello Sguardo, Couiello, Razullo, Pasquariello, Truonno, Meo Squaquara, Trastullo, Maramao, Franca Trippa, Fritellino, Fracasso" und „Bagulin, Frittelin, Padella, Gradella, Candelott,

---

le cose piu notabili fatte nelle nozze dello illustriss. e eccell. Prencipe Guglielmo VI Conte Palatino del Reno e Duca di Bauiera, e dell' illustriss. e eccell. Madama Renata di Lorena." In Venetia 1569, p. 146: Fortunio: „Taci che ancora il Zane; fa tanto agratiato, e saputo, che par che sia stato allo studio cinquanta anni alla ualle di Bergamo" (zitiert von Karl Trautmann „Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe" im „Jahrbuch für Münchener Geschichte", Bd. I, 1887, p. 279, Anm. 93.

[1]) Vergl. unsere Zannibilder und siehe z. B. Gherardi, op. cit. éd. 1717, tome I, Advertissement, p. 5 und in demselben Band, p. 143, und tome IV, p 31 oben. Vergl. besonders Riccoboni, „Histoire du théâtre italien" 1731, tome I, pp. 64—69. — Vergl. auch eine Liste von lazzi der commedia dell' arte des XVIII. Jahrhunderts bei Croce, „Un repertorio della commedia dell' arte" im Giornale storico della letteratura italiana, vol. 31, p. 458/59.

[2]) Balli di Sfessania di Jacomo Callot, Berliner Kupferstichkabinett 52 J (M. 641 — M. 664) Zeitbestimmung nach Meaume, „Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot," 1860, I. p. 36.

[3]) Nach der „Corona macheronica di Zan Muzzina" und „Il Trionfo di Scapino" bei D'Ancona, p. cit. II, 455, Anm. 2.

Mezzetin, Fennochio, Scapin, Buffetto, Brighella, Bagattin, Polpetta, Guazzeto, Capella, Trappulin, Muzzina, Gonella, Scabiazza, Scaramuzza, Cucumaro."

Unter diesen 49 Zanninamen ist der Name Arlechino nicht zu finden.[1]) Man wird sich darüber um so mehr wundern, als die zweite Liste die Namen aller anderen komischen Diener der Pariser Comédie Italienne enthält,[2]) nämlich Mezzetin, Scapin, Brighella, Scaramouche. Nun ist aber doch der Harlekin in der Comédie Italienne in Paris ein Zanni,[3]) ein komischer Diener, und zwar schon vor 1600.[4])

Und die Vertreter der Harlekinrolle werden immer als „zweite Zanni" bezeichnet.[5]) Es ist also klar: Wäre der Name Arlechino schon im XVII. Jahrhundert, 80 Jahre nachdem er in Paris bekannt ist, in Italien populär,[6]) so könnte er unter anderen Zanninamen nicht fehlen. Findet sich doch unter ihnen — abgesehen von den komischen Dienern der Pariser Comédie Italienne — auch der Name des Brighella, der im XVII. Jahrhundert dem Harlekin am nächsten steht und öfter sogar dessen Kostüm trägt. Vergleichen wir mit diesen Zannilisten das französische Gemälde „Französische und italienische Possenreißer, seit 60 Jahren und länger, gemalt im Jahre 1670", ein Gemälde, das heute noch die Comédie Française in Paris schmückt,[7]) da sehen wir „Harlequin" und „Brighella" neben Molière! Der auffallende Gegensatz zwischen den beiden italienischen Dokumenten und dem französischen Gemälde ist

---

[1]) Hier ist zu erwähnen „Infermità, Testamento e Morte di Francesco Gabrielli, detto Scapino." Verona, Padua und Parma 1638, abgedruckt von Ferrari im „Propugnatore", 1880, Band XIII, Teil 1, p. 446 ff. Auch dort sucht man unter 10 Zanni-Namen den des Arlechino vergebens.

[2]) Siehe die einzelnen Personenverzeichnisse in Gherardis „Recueil".

[3]) Oben p. 13.

[4]) Daß am Ende des XVI. Jahrhunderts die Rolle des Francatrippa und die des Harlekin ein- und derselben Rollen-Kategorie angehören, nämlich der Kategorie „Zanni", ersieht man aus No. VIII und IX des Anhangs.

[5]) „I Zanni primo e secondo sono il Brighella e l'Arlecchino". Gozzi, „Opere", 1772, I, Ragionamento ingenuo, p. 20.

[6]) Hier muß auch das Stillschweigen des Schauspielers Francesco Andreini in seinen „Bravure del Capitano Spavento", 1607, erwähnt werden. Der Diener heißt bei ihm Trapola.

[7]) Georges Monval, „Les Collections de la Comédie Française." Catalogue Historique et Raisonné, 1897, n° 150.

kein Zufall: auch die um 1580 gegründete italienische Akademie der Crusca ignoriert den Harlekin noch das ganze XVII. Jahrhundert hindurch,[1]) und italienische Kostümwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, die Dutzende von Zanni-illustrationen der Bühne und der Maskerade aufweisen, würdigen den Harlekin nicht eines Bildes.[2]) Ja noch im XVIII. Jahrhundert und selbst heute ist der Name Arlechino nicht überall in Italien populär. Man sagt dort vielfach — sogar in Norditalien — lieber Tracagnino oder Truffaldino.[3]) Wir entnehmen dem allen natürlich nicht, daß man im XVII. Jahrhundert in Italien den Harlekin kaum gekannt habe. Denn erstens wird der Harlekin vom Ende des XVII. Jahrhunderts an in Italien langsam populär.[4]) Und dann kommt er — in Norditalien — unzweifelhaft ja schon in den Jahren 1598, 1595 und 1593 vor.[5])

Aber der Kontrast zwischen den italienischen und dem französischen Dokument beweist immerhin, daß auch noch während des XVII. Jahrhunderts die Popularität des Harlekin in Frankreich — wir erinnern uns der Redensart „faire le Harlequin“[6]) — größer war als in Italien. Wäre Italien des Harlekin Heimat, wäre Harlekin aus der italienischen Volksposse oder der Maskerade, also aus rein italienischen Elementen der commedia dell' arte erwachsen, müßte das Verhältnis umgekehrt sein. So aber ist Harlekin in Paris bereits 1580 auf der Bühne ebenso beliebt wie Jahrhunderte vorher in Maskerade, Sprichwort und Mythus, während man in Italien vergebens nach irgendwelchen früheren Harlekinspuren sucht. Die frühesten Zeugnisse, die von einem in Italien existierenden Harlekin berichten, gehören erst der Zeit zwischen 1590 und 1600 an.[7])

[1]) Erst im Jahre 1729 enthält ihr Wörterbuch (4. Aufl.) das Wort „arlecchino“.

[2]) Vergl. z. B. Pietro Bertelli „Diversarum Nationum Habitus“ 1589 bis 1596, 3 Teile, besonders Teil II (1594), ferner Giacomo Franco „Habiti d'Huomini et Donne Venetiane .....“ 1610. und Francesco Bertelli „Il Carnevale Italiano mascherato .....“ 1642.

[3]) Valentini „Trattato su la commedia dell' arte .....“ 1826. p. 8.

[4]) In Italien ist die Blütezeit der commedia dell' arte erst das XVIII. Jahrhundert. Siehe Wiese und Percopo, op. cit. 315.

[5]) Anhang No. VII und vergleiche D'Ancona, op. cit. II, 510, 518, 519.

[6]) Siehe oben p. 15.

[7]) Vergl. die vorletzte Anm. und siehe D'Ancona, op. cit. II. 468 (zu vergl. mit Raynaud, op. cit. 64. note 4) und II. 508, 510. 518, 519, 526. 527, 528 und vergl. Anhang No. IX.

Die Priorität Frankreichs ist also gesichert. Ferner gibt es im XVI. und im ganzen XVII. Jahrhundert keinen einzigen italienischen Harlekin, der ausschließlich in Italien gespielt hätte. Alle italienischen Harlekindarsteller des XVI., XVII. und des beginnenden XVIII. Jahrhunderts haben in Frankreich gespielt oder haben unter französischem Einfluß gestanden.[1]) Die italienischen Komiker, die direkt von Italien aus in das Ausland zogen, wurden einfach als Zanni bezeichnet.[2])

[1]) Raynaud, op. cit 68 und D'Ancona, op. cit. II. 479.

[2]) Hefner-Alteneck „Trachten, Kunstwerke usw." Band IX. 625, zu vergleichen mit „Jahrbuch für Münchener Geschichte" I (1887), p. 193: Karl Trautmann „Italienische Schauspieler am bayrischen Hofe" und in demselben Artikel pp. 214/15 und 220/21, wo für die Zeit vom 27. Februar bis 7. März 1568 für München allein nicht weniger als 10 verschiedene Zannikomiker (Dilettanten) nachgewiesen werden. Alle heißen sie einfach „Zanni." — Vergl. noch „D'Ancona, op. cit. 456 und 468, Anm. 3, Baschet, op. cit. 13 und 177 ff. und Trautmann, op. cit. p. 232 (Stelle aus Hippolyt Guarinoni, anno 1616), ferner 234, 235, 243, 244, 297 (Anm. 168), besonders aber p. 251, wo es heißt: „Wie volkstümlich gegen Ende des XVI. Jahrhunderts die Figur des Zanne in unserer Stadt (München) war, des spaßigen Knechtes der italienischen Stegreifkomödie, beweist schlagender denn alle Rechnungseinträge und Berichte zeitgenössischer Schriftsteller der Umstand, daß diese Bezeichnung in den amtlichen Erlassen der Regierung als etwas allgemein Verständliches angewendet wird, so anno 1583, da die Fastnacht herannahte und in einem Dekrete an jedmänniglich die Weisung erging, „der zani klaidungen, darjunen, Irer F. Gn. erfahrung nach, bisher die maiste unzucht geübet und getriben worden" sich gänzlich zu enthalten. Vergl. noch folgendes Dokument aus Straßburg (Straßburger Stadtarchiv, Blatt 525a): Mittwoch, 20. August 1567. Sperindi von Venedig und Alexander von Polonia bitten, „daß sy Ire kunstuck alhie mit springen und comedies vier tag exercieren und üben und weyl dannaht costen und schwechung des leybs daruff gange" Geld zu nehmen (zitiert von Trautmann, op. cit. 290, Anm. 137). Bei Trautmann, op. cit. 296, findet sich eine Stelle über einen italienischen „Bufonen", der am 18. Juni 1585 mit einem Magnifico zusammen in Düsseldorf auftrat. An dem Kostüm erkennen wir den „Zanni": Er „war in gar Bäwrischer kleidung, mit weiten Schiffhosen vnd einem seltzamen großen Huth (vergl. unsere Zannibilder No. V, VI, VII), denselben er mit vielfeltiger enderung zu gebrauchen gewist, auf Bergomasoken außgerüst, vnd hat eine Härck, so er auf Bäwrische Art geführet, vnd damit auch allerhand kurtzweil angericht." — Vergl. für den Zanni „Tabarino", der in den Jahren 1568, 1569, 70, 71 und 74 vor dem deutschen Kaiser spielte, Trautmann, op. cit. 292 und vergl. noch folgende Notiz Trautmanns, auf derselben Seite: anno 1583: Zweien Wellischen Comedianten Alls Mangnifico und Zene" usw.

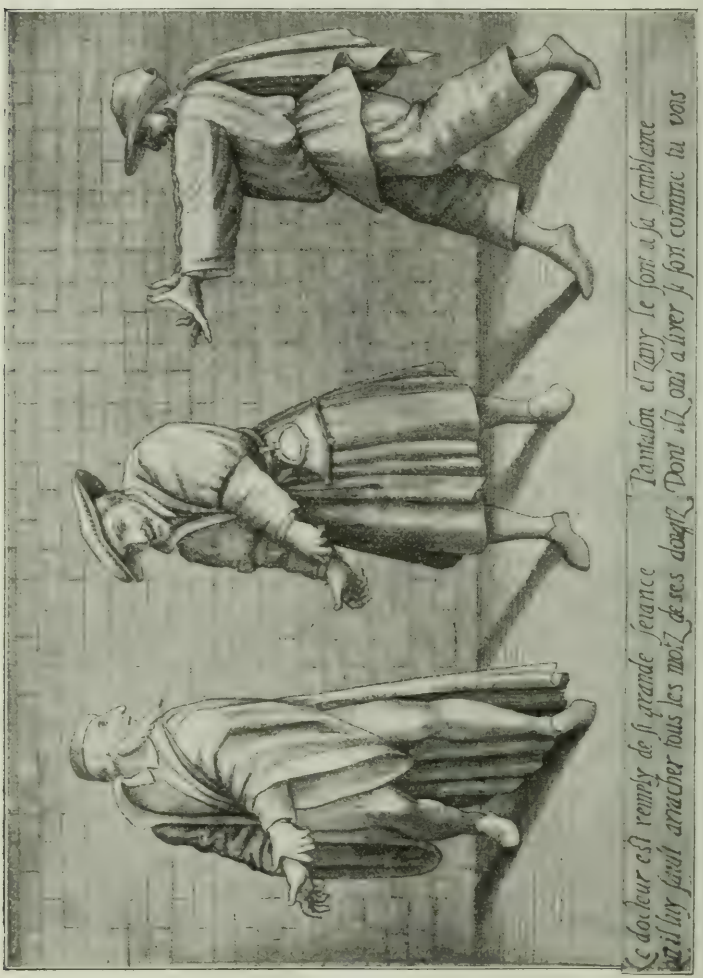
Pantalon, verärgert über irgend eine Lügnerei,
Bekommt auf Zani einen so starken Zorn,
Daß in einem Wutanfall er ihn totschlagen will,
Aber Zani bittet und bettelt um sein Leben.

V, VI, VII: Szenen aus der in Paris spielenden italienischen „Kunstkomödie“ (um 1570); Archiv der Pariser Oper, No. 4014.

Pantalon will als Mauleselin zu seiner Dame gehen:
Zani steigt auf ihn, quält und kneift ihn,

Worüber Pantalon sich beklagt, aber Zani erwidert ihm:
Schweige! Wer sah jemals eine Mauleselin sprechen?

Die bayrischen (und süddeutschen) Schriftsteller und Beamten z. B., die sich am Ende des XVI. und zu Beginn des XVII. Jahrhunderts aus irgend einem Anlaß mit italienischen Komikern zu beschäftigen haben, kennen zwar den direkt aus



VII (zu Seite 203).

Der Doktor ist angefüllt von so großer Wissenschaft,
Daß er sich alle Worte mit den Fingern herausreißen muß;
Pantalon und Zani tun es ihm nach,
Woran sie so stark zu ziehen haben, wie du siehst.

Italien massenhaft einwandernden Zanni, aber keinen „Arlecchino“.[1])

Hätte der Harlekin in Italien seine Heimat, so müßte

[1]) Siehe die vorhergehende Anmerkung.

unter den vielen Zannikomikern, die im XVI. Jahrhundert aus Italien nach Deutschland kamen, wenigstens ein Zanni „Arlecchino“ begegnen. Da dies nicht der Fall, so gab es zurzeit eben in Italien noch keinen „Arlecchino“. In Paris dagegen, wo das Zannivölkchen wegen der nahen Verwandtschaft der beiden Sprachen und wegen des italianisierenden Geschmacks der Hofkreise sich im XVI. Jahrhundert fast wie zu Hause fühlt,[1]) tritt unter den Zannis um das Jahr 1580 der Zanni „Harlequin“ auf.

[1]) Siehe Baschet, „Les comédiens italiens à la Cour de France“ 1882. passim und vergl.:

a) Petit de Julleville, „Histoire de la langue et de la littérature française“, III. 296b (das Bild).

b) Vauquelin de la Fresnay. „Art poétique“, 1605 I v. 859. Ausg. Pélissier, 1885 p. 51 „Ou le bon Pantalon, ou Zany dont Ganasse// Nous a representé la façon et la grace.“

c) Archiv der Oper in Paris. In den oben p. 176 zitierten „Habillements“ etc. finden sich drei Holzstiche mit Szenen der Pariser italienischen Komödie des XVI. Jahrhunderts. (Das Zannikostüm ist dasselbe wie bei Hefner-Alteneck und Petit de Julleville. Die Kostüme der anderen Personen zeigen die Mode Karls IX.)

Der Text der drei Holzschnitte, welche der Leser vor Augen hat, lautet:

I. „Pantalon despité de quelque menterie
Qu'il reçoit de Zany secolere si fort
Que par grande furie il le veult mettre a mort
Mais Zany luy requiert en aulmone la vie.“ — — —

II. „Pantalon chez sa Dame en mulle veut aller
Zani monte dessus qui le tourmente et picque
Dont Pantalon se plaint, mais Zany lui replique:
„Tais toy qui vit jamais une mulle parler?“ — — —

III. „Le docteur est remply de si grande sciance
Qu'il luy faut arracher tous les motz de ses doigtz
Pantalon et Zany le font à sa semblance
Dont ilz ont a tirer si fort comme tu vois.“ — — —

d) Guillaume Bouchets „Serées“ aus dem Jahre 1585 (éd. 1635, Rouen. 34ième Serée, pp. 625—663). Sie zeigen, daß am Ende des XVI. Jahrhunderts in Frankreich die Worte „Zani“ oder „Zani de Jean Corneto“ (ebenso Panthalon, XXX, 538; XXXIII, 287; XXXIV, 626; und Franc-a-tripe, XIX, 202/3; XXIII, 287, 297; XXXI, 585. 586, 587; XXXII, 590; XXXV, 678) in der Unterhaltung gebraucht werden für „plaisant Sibilot“, „plaisant“. „fol“. „sot“, „lourdaut“, „faquin“. „badin“, „bouffon“.

e) Jean Jacques Boissard: Habitus variarum orbis gentium. 1581, Tafel VII „Le Magnifico masqué, Courtisane Venetienne masquée. le Zani

Die Möglichkeit, der Harlekin sei in Italien entstanden, ist hiernach ausgeschlossen. Der Harlekintypus kann seinem Innern und Äußern nach nur französisch sein. Die Existenz des italienischen Zanni mit dem französischen Namen, Kostüm und Wesen des Harlekin (Herlekin) im Jahre 1585 ist also nur so zu erklären, daß ein Italiener in Paris den Theaterharlekin geschaffen hat. Unter welchen Umständen und wann ist nun in Paris die Kreierung der Harlekinrolle erfolgt?

Kapitel VIII.

Die Entwicklung des französischen Rüpels „Teufel" (Harlekin) zum italienischen Bauernlümmel „Johann" (Zanni) und zur stehenden Figur der in Paris spielenden italienischen „Kunstkomödie" (commedia dell' arte).

Der Theaterharlekin erscheint uns jetzt als ein späteres Glied in jener Entwicklungsreihe, von der die französischen mittelalterlichen Volksmaskeraden, die Charivaris der Herlekins, ein früheres Glied sind. Wir haben diese Entwicklungsreihe nunmehr bis zu einem entscheidenden Punkt verfolgt, bis zu dem Punkt nämlich, an welchem die nationalfranzösische Produktion aufhört und die italienische Schöpfungskraft eingreift. Die Entwicklung der mimisch dargestellten „Herlekins" wendet sich hier, und es bricht eine neue Abzweigung hervor: der mimisch dargestellte Oberherlekin, die Bühnenfigur des führenden Herlekin, des „Führers der Geister der Höllenbande", wie ihn die mehrfach erwähnte „Höllenfahrt" von 1585 nennt.

Vom Jahre 1000 etwa bis auf den heutigen Tag sind wir in der Literatur und Volksüberlieferung der Franzosen den Herlekins, den Herlekinleuten, den Leuten des Herlekin begegnet. Seit der Mitte des XIII. bis zu Beginn des

---

serviteur" und Robert Boissard de Valenciennes, „Mascarades recuillies et mises en taille douce." 1597. No. 2.

f) Brantôme: Recueil des dames (Ausg. Lalanne, 1873, VII, 346 f.): Catherine de Médicis (besonders seit 1559) ouy bien des comédies . . . et mesmes celles des Zani et Panthalons, y prenant grand plaisir et en rioit son saoul comme un autre.

XVI. Jahrhunderts finden wir die Herlekins als komische Dämonen, komische Teufel, und als Gegenstand mimischer Darstellung. Aber niemals tritt in den fünfhundert Jahren von 1000—1500 ein Herlekin, sei es der führende, sei es ein anderer, isoliert als ernste oder komische Figur auf, ohne jeden Zusammenhang mit den andern Herlekins. Man hört oder sieht sie stets alle, oder man denkt wenigstens immer an alle,[1]) wie auch das Sprichwort nur von ihnen allen redet.

Das ist national-französische Überlieferung:

Die lärmenden Volksmaskenzüge, die berüchtigten Herlekincharivaris, beruhen ja auf dem Zusammenwirken der Gesamtmasse der Herlekins.

Ein Pariser aus dem Volke, namentlich des XV. und XVI. Jahrhunderts, wäre nie auf die Idee gekommen, den führenden Herlekin isoliert, ohne seine Leute, ohne alle anderen Herlekins darzustellen. Das wäre gegen alle Tradition gewesen. Da fehlte ja die Hauptsache, die Massenwirkung.

Für einen Ausländer aber, einen als Zanni in der Welt herumziehenden Italiener, dem der Begriff „Herlekins", „Herlekinleute" von Hause aus fremd war, brauchte das massenweise Auftreten der Herlekins nicht die Hauptsache zu sein. Dagegen empfand der Italiener die Herlekins mit ihrem Teufelslärm, ihrer unanständigen Teufelskomik, mit dem Teufelskostüm und der teuflischen Beweglichkeit sehr wohl als ausgesprochenen Teufelstypus, und da er sich von der mimischen Verkörperung aller Herlekineigenschaften in einer einzigen Figur großen Erfolg versprach, trat er als „Oberherlekin", als Oberteufel auf.

Nun sollte man meinen, die erstmalige Verwertung eines so populären Typus, wie es der Teufel „Herlekin" war, durch einen Komödianten von Beruf, durch einen Italiener, hätte das Interesse der für alles Neue rasch begeisterten Pariser erwecken, hätte zahlreiche Äußerungen in der zeitgenössischen und späteren Literatur hervorrufen müssen. Ist doch auch die Kreierung anderer typischer Rollen durch die Italiener in Paris nicht unbemerkt geblieben, und weiß man doch ziemlich genau,

[1]) Bei Adan de le Hale (oben p. 42 f.) erscheint der Herlekin Narrenbeißer erst, nachdem auch die anderen Herlekinleute den Schauplatz erreicht haben. Vergl. noch p. 87, besonders Anm. 2.

wie, von wem und wann in der Pariser Comédie Italienne die Rollen des Mezzetin (geschaffen von Angelo Costantini im Jahre 1677) und des Pierrot (geschaffen von Giaratoni, am 4. Februar 1673) kreiert worden sind.[1])

Für den Oberherlekin ist das ganz anders.

„Der Führer der Geister der Höllenbande",[2]) der von sich sagt: „Harlekin nenne ich mich, woraus du also ersehen kannst, daß die Teufel nicht mehr verstehen als ich",[3]) hält im Jahre 1585 in Paris auf den Brettern der „Kunstkomödie" (commedia dell' arte) im Hotel de Bourgogne[4]) einen Prolog über seine Höllenabenteuer und ist den Parisern als „Harlekin, italienischer Komödiant"[5]) oder einfach als „Herr Harlekin"[5]) und „Harlekin"[5]) im Jahre 1585 eine selbstverständliche Figur.

Aber irgend eine Quelle, die von der Kreierung dieser teufelhaften Bühnenfigur als einem zeitgenössischen Ereignis berichtet, scheint es ebensowenig zu geben als eine Quelle, die von der Überführung des Oberherlekin auf die Bühne als von einer älteren historischen Tatsache spricht.

Dabei fehlt es, wie wir sahen, zu Ende des XVI. und zu Beginn des XVII. Jahrhunderts nicht ganz an französischen Äußerungen über den Theaterharlekin, die noch Kenntnis von seinem Wesen verraten. Gilt es doch noch der ersten Untersuchung über den Ursprung des Harlekin, vom Jahre 1650,[6]) für ausgemacht, daß der italienische Darsteller des sogenannten „Harlekin" diesen Namen erst in Paris erhalten habe.

Wie erklärt sich nun das auffallende Schweigen der gesamten französischen Überlieferung — im weitesten Sinn —

---

[1]) Riccoboni, op. cit. II. Explication des figures No. 13 und 18; zu vergl. mit M. V. Young, „Molières Stegreifkomödie" in Behrens' „Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur." XXII (5 und 7) p. 201 und mit Klingler, „Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi," 1902, pp. 120, 124.

[2]) Oben p. 167.

[3]) Oben p. 162.

[4]) Siehe Anhang VI, V. 48ff. und 150—156. Vergl. Baschet, op. cit. p. 88 und Picot, Romania XVI, p. 541.

[5]) Oben pp. 154f., 158.

[6]) Ménage „Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise" 1650 unter Harlequin und vergl. unseren Text oben p. 167.

über das erstmalige Auftreten eines Italieners als „Oberherlekin“?

Es dürfte sich so erklären:

Die italienische Umformung des Oberherlekin von einer Straßenfigur zu einem Bühnentypus der „Kunstkomödie“ braucht nicht von heute auf morgen in Paris erfolgt, sie braucht nicht durch einen und denselben Italiener in Paris begonnen und abgeschlossen worden zu sein, sondern sie kann, ebenso wie die frühere, die französische Umformung der Herlekinleute vor dem XVI. Jahrhundert, und ähnlich wie die spätere, die italienisch-französische Umformung des Theaterherlekin in der Pariser Comédie Italienne nach dem XVI. Jahrhundert,[1]) so allmählich und so unmerklich vor sich gegangen sein, daß für die Zeitgenossen von einer einzigen, abschließenden Tatsache nichts zu berichten war.

Aber vielleicht gelingt es uns, die einzelnen Etappen wieder aufzudecken, die der Oberherlekin, nachdem er einmal in italienische Hände geraten war, passiert haben kann, ehe er in der „Kunstkomödie“ heimatsberechtigt wurde und sich ihr assimilierte.

Eins ist sicher: als die „Kunstkomödie“ im XVI. Jahrhundert nach Paris kommt, kann sie den Harlekin nicht mitbringen. Denn aus Italien stammt der Theaterharlekin nicht. Er wird ja erst in Paris geschaffen. Das Repertoire der Kunstkomödie ist also auf den Clown „Teufel“ nicht eingerichtet. Es ist bis heute ja auch aus der Zeit vor 1580, vor dem Auftauchen des Harlekin in Paris, kein Originaltheaterstück der „Kunstkomödie“ ausfindig gemacht worden, mit dem der Harlekin in Verbindung stände.[2])

Ja, noch am Ende des XVII. Jahrhunderts liegt die schauspielerisch wirkungsvollste Tätigkeit Harlekins außerhalb der Grundidee des Theaterstücks und außerhalb der durch die Grundidee bedingten Handlung. Blättern wir einmal im Re-

[1]) Siehe unsere Einleitung S. 5ff.

[2]) Siehe S. 193f. Auch von den beiden ältesten Harlekin-Dokumenten aus dem Jahre 1585 (Anhang V und VI) schweigt das eine über Harlekins Verhältnis zum Repertoire der commedia dell' arte, das andere zeigt Harlekin nur im Prolog tätig.

pertoire der Pariser „Italienischen Komödie“ des XVII. Jahrhunderts[1]) die Harlekinrollen durch!

Ganz unvermittelt, mitten im Stück, fällt es Harlekin z. B. ein, Verse aus der Schlummerarie der Oper „Armida“, die damals (1692) in aller Mund war, anzustimmen, wie „..... Der Rasen, der frische Schatten, Alles lädt mich zur Ruhe unter dem frischen Laub“.[2]) Er singt sie aber nach der Melodie des damals nicht minder beliebten Pariser Gassenhauers „Für meinen Topf garantiere ich euch, aber für Margot? Nein, nein!“[3]) Oder er spricht plötzlich in Ton und Haltung eines beliebten Schauspielers, einer berühmten Schauspielerin[4]) der Comédie Francaise[5]) oder der „Oper“[6]) und parodiert deren Lieblingsrolle,[5]) eine schauspielerische Spezialität Harlekins,

[1]) Le Théâtre Italien de Gherardi, 1700.

[2]) Armide, Acte II, scène 3: „..... Ce gazon, cet ombrage frais, Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais.“ (Zitiert von Klingler: Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi. 1902. p. 183. Anm. 3.) Vergl. als Gegenstück „La Naissance d'Amadis“, Gherardi 39. Szene 5.

[3]) „De mon pot, je vous en répons, mais de Margot, non non.“ L'Opéra de Campagne (1692): Gherardi, op. cit., Stück 29. Akt III. Szene 7. Vergl. noch Klingler, loc. cit. Anm. 1 und p. 190, Anm. 1 (Liste oder Gassenhauer aus dem Repertoire der Comédie Italienne). Vergl. noch „Arlequin Mercure Galant“: Gherardi, Stück I, „Scène du Compliment d'Arlequin à Proserpine“ und „Arlequin lingère du Palais“, Stück III. Szene 3.

[4]) Arlequin „s'en va imitant dans sa démarche Mlle Champmeslé dont il avoit contrefait les tons dans sa déclamation.“ Siehe zuletzt cit. Stück, vergl. Grands Ecrivains de France, Corneille, Band II, pp. 3—9.

[5]) Vergl. z. B. Gherardis Nachwort zu einer Szene in „Les deux Arlequins“ 1691, Stück 24, Akt II, Szene 10: „Dans le récit de ces Stances imitées de celles du Cid. Arlequin contrefaisoit Monsieur Baron, cet illustre et à jamais regrettable Comédien François .... Sa retraite de la Troupe fit grossir la recepte des Comédiens Italiens de plus de vingt mil livres par an .... Le monde qui ne jouissoit plus du plaisir de le voir sur le Theâtre François en Original, couroit en foule en admirer la copie au Theâtre Italien, lorsqu'on étoit averti qu'Arlequin l'imitoit dans quelqu'un de ses Rôles“. — Harlekin wird als Imitator sogar ins Schloß nach Versailles eingeladen (ebenda).

[6]) „..... dans tous les endroits du „Sommeil“ (vergl. die vorletzte und drittletzte Anm.) où la symphonie joue, Arlequin se promène sur le Théâtre, et contrefait Monsieur du Mesnil, qui est sans contredit un des meilleurs Acteurs de l'Opéra, d'une manière si conforme à la sienne, qu'on est obligé de convenir que le Peintre du monde le plus fameux ne pourroit pas le mieux représenter.“

der die Comédie Italienne ein gut Teil ihres finanziellen Erfolges verdankt.[1]) Wenn es Harlekin gerade beikommt, schiebt er eine ganze Szene ein, die aus lauter Witzen über die Pariser gesellschaftlichen Zustände[2]) oder über beliebige andere Themata besteht.[3]) Oder er erscheint in ein und demselben Stück nacheinander als Grandseigneur, Kaufmann, Dieb, Polizeikommissär, Verbrecher, Schauspieler, Kaiser, Liebhaber, Fechtmeister, Milchfrau und Rechtsanwalt.[4]) Oder in anderer Reihenfolge als Philosoph, Kutscher, Dichter, Schöngeist, Advokat, Diener, Apollo und Normanne.[5]) Alle diese ganz verschiedenen Szenenarten werden im XVII. Jahrhundert definiert als „Szenen, die gegenseitig in gar keinem Zusammenhang stehen und die auch nur wenig oder gar keine Beziehung zum Inhalt des Stückes haben . . . ."[6]) Sie alle aber, ob parodistisch, travestierend, satirisch oder einfach naiv-komisch als Füllsel in das Gefüge des Stückes beliebig eingeschoben, sind im XVII. Jahrhundert eine Spezialität des Harlekindarstellers. Dominique, der große Pariser Harlekin aus der Mitte des XVII. Jahrhunderts, notiert sich solche Einlagen in seiner Harlekinrolle mit der Bemerkung: „Diese Szene kann man in verschiedene Komödien einsetzen" — „Ich muß versuchen, diese Szene in das Stück X einzuschieben."[7]) Aber mit diesen Einlagen, genannt „lose Szenen" (scènes détachées), ist Harlekins Tätigkeit außerhalb der Handlung nicht erschöpft. Ein Beispiel:[8]) Harlekin will sterben. Im voraus spielt er uns seinen Tod vor: die

[1]) Vergl. die vorletzte Anmerkung.

[2]) L'Opéra de Campagne. Gherardi, Stück 29. Akt III, Szene 4.

[3]) Arlequin Mercure Galant, Gherardi, Stück 1, Szene 4.

[4]) Arlequin Protée, Gherardi, Stück 4.

[5]) Le Bel Esprit. Gherardi, Stück 40.

[6]) „. . . . Scènes toutes détachées les unes des autres, et qui n'ont que peu ou point de rapport au fond du sujet . . . ." Aus der Vorrede zu einer Separatausgabe des Arlequin Misanthrope. Paris 1697, nach Klingler, op. cit. p. 192.

[7]) „Cette scène peut se placer dans différentes comédies." (Scenario de Dominique, Bibl. der Pariser großen Oper, ms. 484, p. 107, nach Klingler, loc. cit.) „Il faut tâcher de faire entrer cette scène dans la pièce . . ." Bibl. Nat. ms. fr. 9328 fol. 5, nach Klingler, loc. cit.

[8]) Arlequin Empereur dans la Lune. Gherardi. Stück 5, Szene 2. (Scène du désespoir.)

Ankunft im Zimmer, das Befestigen des Seils an der Zimmerdecke. Jetzt steigt er auf den Stuhl, ein Fußtritt, der Stuhl fällt, und Harlekin baumelt in der Luft: „Da, jetzt hänge ich". Die Idee gefällt ihm. Darum: „Auf zum Galgen!" Plötzlich ertönt eine fremde Stimme. d. h. Harlekin interpelliert sich selbst: „Pfui, Monsieur, Sie sind verrückt!" — Rede — Gegenrede. Das wiederholt sich. Der Interpellant beantwortet Harlekins Aufforderung, sich mitzuhängen, durch Widersetzlichkeit gegen Harlekins Selbstmordversuch — Streit — ein Hieb mit Harlekins Holzsäbel, und der lustige Interpellant verschwindet. — Nun im Laufschritt zum Galgen. — Plötzlich Halt. „Nein, sich hängen, so was sieht man alle Tage .... Suchen wir einen .... harlekinischen Tod." Er besinnt sich: Ich hab's. Ich werde mir Mund und Nase verstopfen .... Fertig! Er hält sich Mund und Nase zu. Nach ein paar Minuten: Nein! Der Wind geht unten hinaus .... Ach, wie mühevoll, zu sterben! — „Meine Herren vom Parterre! Wenn einer von Ihnen sterben wollte, um mir als Modell zu dienen, wäre ich ihm sehr verbunden. — Ah, meiner Treu, ich hab's!.... Wenn ich vor Lachen sterben könnte, das wäre ein lustiger Tod. Ich bin sehr kitzlig: wenn man mich lange kitzelte, würde man mich durch Lachen töten. — Ich werde mich kitzeln und so werde ich sterben." — Er kitzelt sich, lacht, fällt hin und liegt da wie ein Betrunkener.

Die Bühnenanweisung zu dieser Szene lautet:[1]) Überall, wo dem Text Pünktchen folgen, hat Harlekin Stimme und Geste zu wechseln und sich bald hierhin, bald dorthin zu ziehen .... Und der Herausgeber, der Harlekin Gherardi, fügt hinzu:[1]) Diejenigen, die diese Szene gesehen haben, werden zugeben, daß es eine der lustigsten ist, die man je auf dem Théâtre Italien gespielt hat. Die Bemerkung Gherardis deutet bereits an, worauf es bei dieser zweiten Art der Betätigung Harlekins (außerhalb der Handlung) vor allem ankommt. Solche

[1]) Gherardi, loc. cit. Nota: Que dans cette scène. partout, où la phrase est suivie de petits points, cela est mis pour avertir qu'en ces endroits Arlequin change de voix et de geste; tantôt se tirant d'un côté et tantôt de l'autre .... Ceux qui ont vu cette scène. conviendront que c'est une des plus plaisantes qu'on ait jamais jouée sur le Théâtre Italien.

Szenen muß man nicht lesen, man muß sie sehen. Es sind die berühmten „italienischen Szenen“ (scènes italiennes), die, wie die stereotype Formel der Theaterfachleute lautet, „keinen Reiz auf dem Papier haben“.[1]) „Neben der Improvisation in der Sprache ist es vor allem das Gebärdenspiel,[2]) das diesen Szenen den originellen Reiz verleiht, das stumme Spiel, in dem der schöpferische Übermut mit seinem tollen Sprudelgeist diese unbeschreiblichen Gesten, Beugungen, Sprünge, Farcen, Grimassen hervorbringen muß, die nur im Moment ihrer Bewegung und im Kontrast mit ihren Umgebungen ein Interesse haben.“ Ein anderes Bild: Hier steht Harlekin als Kaiser des Mondes, daneben der Doktor. Der verneigt sich vor Harlekin in einem tiefen Bückling — da hebt Harlekin den Hintern in die Höhe, so daß der Doktor mit der Nase hineinfährt.[3]) Oder Harlekin wird von zwei Lakaien verfolgt und rennt, um zu entwischen, bald nach der Tür rechts, bald nach der Tür links. Jedesmal, wenn die Lakaien glauben, sie haben ihn, und mit ihren Knüppeln zum Schlag ausholen, kneift Harlekin so geschickt aus, daß der Schlag regelmäßig einen der Lakaien trifft.[4]) Solche ganz kurze, possenhafte, meist pantomimische, oft indezente Zwischenspiele heißen „lazzi“.

Alle die bis jetzt erwähnten Harlekinleistungen niedrigster Komik, bei denen im Zuschauerraum niemand an die Handlung des Stückes denkt, und in denen Harlekin nicht Schauspieler, sondern Clown ist, zählen im Repertoire der Pariser Comédie Italienne noch am Ende des XVII. Jahrhunderts nach Dutzenden.[5])

Wie muß es damit erst im XVI. Jahrhundert ausgesehen

---

[1]) Klingler, op. cit. p. 202.

[2]) Klingler, p. 203 und (von Klingler zitiert) Rosenkranz. „Ästhetik des Häßlichen“, 1853, p. 222.

[3]) Arlequin Empereur dans la Lune, Gherardi. Stück 5, Szene 6, bei Klingler, p. 204.

[4]) Le Banqueroutier: Gherardi, Stück 10, Szene 8, bei Klingler, loc. cit.

[5]) Vergl. z. B. La Thèse des Dames: Gherardi, Stück 40, Akt I. Szene 4. Arlequin Misanthrope, Stück 53, Akt II, Szene 4, Colombine Avocat pour et contre, Stück 9, Akt III, Szene 2. Arlequin Protée, Gherardi, Stück 4. Akt IV, Szene 2. U. a. m.

haben, als die in Paris spielende italienische commedia dell arte weder in der Sprache noch in der Auswahl der Stücke noch in der Anpassung an Zeit- und Tagesfragen sich der französischen Kultur assimiliert hatte.[1])

Wie muß es in der Pariser „Kunstkomödie" des XVI. Jahrhunderts, die absichtlich unliterarisch war, von Harlekins „losen Szenen", „italienischen Szenen" und „lazzi" geradezu gewimmelt haben! Es ist kein Zufall, daß uns im Bilde von dem ganzen komischen Repertoire der in Paris wirkenden italienischen „Kunstkomödie" des XVI. Jahrhunderts gerade ein paar lazzi überliefert sind.[2]) Man darf also sagen: Das Pariser Publikum des XVI. Jahrhunderts bewunderte den Harlekin meist außerhalb der Handlung, in den verschiedenen Arten des noch nie dagewesenen possenhaften Zwischenspiels, das den lachlustigen Parisern die Hauptsache war.

Doch wer in Frankreich sich im XVI. Jahrhundert an Harlekins Streichen ergötzen wollte, brauchte nicht den Anfang des Stückes abzuwarten: Harlekin vertreibt dem Publikum die Zeit schon vor Beginn der Vorstellung. Er richtet an die sich versammelnden Zuschauer „lustige Ansprachen",[3]) „harangues"[3]) oder „prologues"[4]) genannt. Da radebrecht er ein komisches Französisch, untermischt mit italienischen Brocken[4]) und schwierigen Clownkunststücken,[5]) und verabreicht in dieser „harlekinischen Sprache",[6]) während er unter der schwarzen Teufelsmaske die Augen rollt[7]) und die Zunge herausstreckt,[7]) die gewagtesten Zoten.[8]) Diese „lustigen Ansprachen" des lumpigen Clowns „Teufel" vor Beginn der Vorstellung beabsichtigen nichts anderes als die donnernden Tiraden des Marktschreiers oder der seltsam ausstaffierten Schaubudenbesitzer auf unserer Messe. „Nur immer herein,

---

[1]) Klingler, op. cit. Viertes Kapitel, p. 171 ff.
[2]) Siehe die Bilder V, VI, VII und vergl. Anhang No. VIII.
[3]) Siehe p. 161.
[4]) Anhang VI passim.
[5]) Oben pp. 160–162, 166.
[6]) Überschrift der Nummer VI des Anhangs.
[7]) Oben p. 160, Vers 130.
[8]) Oben pp. 179—181.

meine Herrschaften! Kommen Sie alle herein!“[1]) — so und ähnlich unterbricht Harlekin plötzlich seine lustigen Geschichtchen, die also am Eingang des Theaters zum Besten gegeben werden. Fühlt er das Interesse der Herumstehenden erlahmen, da ruft er plötzlich: „Hört man mir nicht zu?“[2]) und wird dann wohl ein halbes Dutzend Sprünge und Pirouetten zur Aufmunterung dreingeben.[3]) Und schließlich kündigt er den Beginn der Vorstellung an: „Ich gehe jetzt hinein und lasse unsere Leute auftreten, um anzufangen“.[4])

VIII.

Zwei Zanni, vor dem Theatergerüst das Publikum anlockend. (Callot, op. cit.)

Ein gut besetztes Haus ist also oft Harlekins persönliches Verdienst, und zwar um so mehr, als Harlekin, wenn er unmittelbar vor Beginn des Stückes am Eingang der Schaubude Possen reißt,[4]) schon vorher, außerhalb des Theaters auf allen Straßen[5]) und Plätzen der Stadt ein gutes Stück Clownarbeit[5]) geleistet hat:

---

[1]) Anhang VI, Vers 89.

[2]) Anhang VI, Vers 168.

[3]) Oben pp. 160—162, 166.

[4]) Anhang VI, Vers 171/72. — Wie die Zannis — also auch Harlekin — vor dem Theater durch allerlei Possen das Publikum anlocken, veranschaulicht unser Bild VIII.

[5]) Siehe unsere Bilder IX und X.

„.... Es gibt weder eine große, noch eine kleine Straße.“ — erklärt Harlekin in einem kleinen Vorspiel[1]) — „die wir (d. h. Harlekin und der ihn begleitende Trommler) nicht viermal abgesucht hätten, mit mehr Sorgfalt, als wenn wir vom Magistrat Befehl erhalten hätten, Patrouille zu gehen. Aber alles vergebens! Und ich kann heute nicht zu Abend essen, wenn ich mit ansehen muß, wie wenig Aufregung meine Anwesenheit unter ihnen (den Leuten) herbeiführt; man könnte höchstens sagen, ich bin ein Philister wie sie, oder sie sind lauter Harlekins wie ich. Nein, sogar die kleinen Kinder sind verrückt infolge ihrer Vernünftigkeit. Und ich kann, ohne zu prahlen, sagen, daß nie ein Mann meines Standes sich so schlecht begleitet sah. Ich habe sogar mehr getan, als mein Amt erfordert. Denn was die Theaterzettel ihnen durch die Augen zeigen, das habe ich versucht, ihnen durch die Ohren beizubringen, und diese Stadt hat nicht einen Straßenwinkel, wo ich nicht den Ausrufer gemacht hätte ....“ Und bevor dieser Harlekin von seinem viermaligen Straßenumzug ins Theater zurückkehrt, sagt Mondory, der bekannte französische Schauspieler schon aus der Übergangszeit vom XVI. zum XVII. Jahrhundert und der Gründer des Pariser „Théâtre du Marais“, im Prolog: „Meine Schauspieler[2]) müssen hier einen Trommler und einen Harlekin herumgehen lassen, wie es die Praxis der kleinen Truppen in den Kleinstädten ist“.

---

[1]) Scudéry: La Comédie des Comédiens. 1635. Akt I, Szene 2. „.... il n'est grande ny petite rue que nous n'ayons visitée quatre fois avec plus de soin que si nous eussions eu ordre du Magistrat de faire la patrouille: mais le tout inutilement, et puissay-ie ne souper d'auiourd'huy à voir le peu d'esmotion que ma présence leur apporte, si l'on ne diroit que je suis Bourgeois comme eux, ou qu'ils sont tous Harlequins comme moy. Il n'est pas iusqu'aux petits enfans qui ne soient fols à force d'estre sages, et ie puis dire sans vanité que iamais homme de ma Condition ne se vid si mal accompagné. i'ay mesme plus fait que ne porte ma commission. Car ce que les affiches leur monstrent par les yeux, i'ay tasché de le leur apprendre par les oreilles et cette ville n'a point de carrefour. où ie n'aye faict le crieur public ....“

[2]) „... ils doiuent faire passer icy un Tambour et un Harlequin. comme le pratiquent les petites Troupes dedans les petites villes ...“

„Aber sieh" — meint einer von Mondorys Kollegen[1]) — „da kommt ja unser Trommler und unser Harlekin zurück, und ich denke, da ich niemanden (im Zuschauerraum) erscheinen sehe, daß der Lärm, den sie durch die Straßen hin gemacht haben, nicht überzeugender gewesen sein wird als die Schwindeleien des Theaterzettels." Es ist also kein Zweifel möglich.

In den Jahren, nachdem der Harlekin der Straße von Italienern übernommen und auf die Bühne verpflanzt ist, besteht seine lustige Straßentätigkeit noch weiter. Den Lärm und die Possen, die er früher als erster Harlekindarsteller auf den Pariser Straßen vollführte, setzt er jetzt als beliebtester Zanni daselbst fort.[2])

Sind die Straßenumzüge (montres), in denen der Harlekin das Publikum aufsucht, zu Ende, so kehrt Harlekin mit seinem Trommler an den Theater- bezw. Bühneneingang zurück, greift dort in die „Parade" der ganzen Truppe ein oder hält allein „lustige Ansprachen". Dieses Mal läßt er sich vom Publikum aufsuchen. Nach Beginn des eigentlichen Stückes verschwindet der Harlekin[3]) und springt nur im Intermezzo wieder hervor.

Somit wäre eine der möglichen Durchgangsstationen des italianisierten Harlekin auf seinem Wege von der Straße in die Handlung der „Kunstkomödie" rekonstruiert: die Tätigkeit des Theaterharlekin außerhalb der Handlung, seine in Straßenumzügen, lustigen Ansprachen und Intermezzotollheiten bestehende Vermittlerrolle zwischen Bühne und Publikum.

Sehr willkommen wird uns nun der Einwand sein: „Die soeben verwerteten Stellen über des Theaterherlekin Straßentätigkeit gehören gar nicht der „Kunstkomödie" und dem ita-

---

[1]) Op. cit. Akt I, Szene 1: „Mais voicy nostre Tambour et nostre Harlequin reuenus. et ie pense puisque ie ne voy venir personne, que le bruit, qu'ils ont faict par les rues, n'aura pas été plus persuasif que les menteries de l'affiche."

[2]) Op. cit. Prologue: Mondory zum Publikum: „... ils (meine Kollegen, in dem zu spielenden Stück) veulent que vous croyez estre au bord du Rhosne et non pas à celui de la Seine; et sans partir de Paris, ils pretendent vous faire passer pour des habitants de Lion."

[3]) Es ist zu beachten, daß in dem auf die Parade „La Comédie des Comédiens" folgenden eigentlichen Stück „L'amour caché par l'amour" Harlekin nicht auftritt.

lienischen Theater an, sondern der französischen Komödie nach 1600."

Um so besser! Der Einwand wird uns zu weiteren Entdeckungen über die Anfänge des italianisierten Oberherlekin führen. Denn er macht uns erst auf etwas aufmerksam, das wir sonst übersehen hätten.

Der italianisierte Harlekin wird, nachdem er einmal zum Ensemble der in Paris spielenden „commedia dell' arte" gehört, auch von französischen Dramatikern des beginnenden XVII. Jahrhunderts und auch für französische Stücke verwertet, ja er wird auch von französischen Komikern dargestellt. Sehr lehrreich ist in diesem Zusammenhang ein bereits gelegentlich[1]) erwähntes französisches Theaterstück aus dem Jahre 1595, „die Fastnachts-Moralität". Da tritt ein italienisch sprechender Harlekin mitten in dem altfranzösischen dramatischen Genre der „Moralität" (moralité) auf, zusammen mit allegorischen Personen wie Weisheit, Klugheit usw. Also französische Stücke, französische Dramatiker, französische Komiker sind vollwertige Harlekinzeugen, und zwar um so mehr, als gerade Paris Entwicklungsschauplatz auch des italianisierten Herlekin bleibt, zugleich aber Ausgangspunkt ist für die Provinzreisen der französischen Schauspielertruppen.[2]) In Paris haben sich italienisches und französisches Theater stark beeinflußt. So besaßen z. B. schon alle französischen Wandertruppen um 1600, wie sie uns selbst sagen,[3]) einen Harlekin. Am populärsten unter allen diesen Wandertruppen ist diejenige geworden, die im Jahre 1659 ihr Herumziehen in der Provinz aufgab und sich wieder in Paris niederließ. Ihr Leiter war Molière.

Und wie verwendet Molière den Harlekin?

Wir erinnern uns:[4]) Alle anderen der Comédie Italienne entnommenen Zannis dürfen bei Molière sprechen, einzig der Harlekin bleibt stumm und tanzt. Dabei ist Molières Har-

---

[1]) Oben p. 10.

[2]) Rigal „Le Théâtre français avant la période classique" 1901, p. 8ff.

[3]) Oben p. 214.

[4]) p. 7. Es muß dort heißen „im Bourgeois Gentilhomme (Ballet des Nations) und im Ballet des Muses."

lekin nicht der erste beste der damaligen Berufstänzer, denen die Natur nichts als einen graziösen Körper verliehen. Nein! Als Molière im Oktober 1670 zur Hofpremière des „Bourgeois Gentilhomme" auf Schloß Chambord einen Harlekin braucht, wendet er sich an seinen Freund und Kollegen von der Comédie Italienne, an den berühmten Schöpfer des modernisierten, des geistsprudelnden Harlekin, an Dominique,[1]) der mit seiner satirischen Komik, wie es damals im Verse heißt, „lachend das Volk und den Hof reformiert".[2]) Auch für das „Ballett der Musen", im Jahre 1667, in St. Germain en Laye, hatte sich Molière schon der Mitwirkung seines Freundes versichert.[3]) Wie hätte Dominique, die ständige Hauptperson in allen Stücken des italienischen Theaters,[2]) wie hätte der italienische Lieblingsschauspieler des Tout Paris — Ludwig XIV. wurde Pate seines Sohnes![4]) — sich zu einer stummen Tänzer-Rolle am Schluß einer französischen Komödie hergeben, wie hätte Molière seinem vom Publikum verwöhnten geistreichen Freund eine ganz gleichgültige Rolle in einer Première vor Ludwig XIV. anbieten können, wäre nicht eben der Tanz von alters her gerade das Charakteristische, das beste an der Harlekinkunst gewesen. Mußte nicht Molière, wenn er Dominique für die Première als einzigen Ausländer[5]) neben den ständigen französischen Tänzern engagierte, versichert sein, daß in ganz Paris und am Hofe niemand die „Nacht"[6]) vollendeter in komischem Tanz darstellen konnte als Dominique? Mußte er

---

[1]) Oeuvres de Molière (Ausgabe von Despois und Mesnard in den Grands Ecrivains de la France), VIII, 224/25 und vergl. oben pp. 7. 184.

[2]) „Bologne est ma patrie et Paris mon séjour.
J'y regne avec éclat sur la Scène Comique,
Harlequin sous le masque y cache Dominique
Qui réforme en riant et le peuple et la Cour."

Verse unter dem Harlekinporträt von Ferdinand, gestochen von N. Hubert, reproduziert bei Rasi „I comici italiani, Biografia, Bibliografia, Iconografia," 1897, I, p. 431.

[3]) Oeuvres de Molière, zitierte Ausgabe, VI, p. 292.

[4]) Jal „Dictionnaire critique de biographie et d'histoire", 1867, unter Biancolelli.

[5]) Molière, zitierte Ausgabe, VIII, 224/25.

[6]) Ebenda und p. 240.

nicht als erfahrener Theaterdirektor den Beifall vorausberechnen, der ausbrechen mußte, wenn Dominique in einem lustigen „Chaconne-Tanz“ eine halbe Stunde lang vor der Hofgesellschaft über das Parkett flog?[1]) —

An einem heißen Sommerabend parodiert Dominique vor dem Hof eine vom königlichen Ballettmeister Beauchamps eben (1688) erfundene Tanzart. Der Beifall des tanzverständigen Königs reizt ihn aber zu immer neuen Tollheiten. Er überhitzt sich und verfällt einer Lungenentzündung, die ihn nach ein paar Tagen hinwegrafft.[2])

Wenn Harlekin vor dem zeremoniellen Hof eines Ludwig XIV. dergestalt tobte, wie muß seine Elastizität erst auf seinen eigenen Brettern gehaust haben, vor dem Variété-Publikum der Comédie Italienne!

Kein Wunder, daß eine Durchsicht des von Dominique eigenhändig geschriebenen Harlekin-Repertoires trotz aller Vergeistigung der Rolle durch Dominique ergibt, „welch weiter Raum den Sprüngen, Purzelbäumen, allerhand körperlichen Künsten, Akrobaten- und Gauklerstücken gegeben ist“![3])

Jetzt wissen wir: das Haupterfordernis für einen Harlekin zur Zeit Molières ist ein durch lange Übung gelenkig und beweglich gewordener Körper. Und jetzt werden wir auch einen dem XVII. Jahrhundert angehörenden Kupferstich in der Pariser Opernbibliothek[4]) richtig zu interpretieren verstehen, dessen Nebengestalten man beim ersten Anblick für Phantasiefiguren halten könnte. Im Hintergrund eines großen, den Harlekin darstellenden Bildes befindet sich zwischen zwei Holzpflöcken ein gespanntes Seil, auf dem verschiedene Harlekins, die Balanzierstange in der Hand, ihre Künste zeigen! Der Harlekin ist also noch im XVII. Jahrhundert nicht nur Tänzer, sondern auch Seiltänzer und Akrobat, und ein französischer Gelehrter sogar des XVIII. Jahrhunderts betont in einer Definition des Harlekin ausdrücklich auch dessen Zu-

[1]) Molière, p. 240.
[2]) Rasi, op. cit. I, 432 und vergl. Jal loc. cit.
[3]) Klingler, op. cit. p. 140.
[4]) Siehe oben p. 176, Anm. 2.

IX.

X.

Harlekin als Akrobat.

gehörigkeit zum Seiltänzerstand.[1]) Für das Volk des XVIII. Jahrhunderts ist diese Seite der Harlekinkunst sogar die Hauptsache. Denn damals ist, wie wir schon zeigten,[2]) „das erste, wonach das Volk gewöhnlich fragt, ob der Harlekin beweglich ist, ob er Purzelbäume schlägt, ob er tanzt". Und ein italienischer Karneval-Harlekin der Gegenwart erklärt,[3]) „den Harlekin müsse man sehr früh lernen, so lange die Glieder noch jung seien; denn der Harlekin sei so schwer zu spielen, daß ein kräftiger Mann wie er die Rolle kaum zwei Tage hintereinander aushalten könne. Er habe die Kunst als Kind gelernt. . . ."

Das klingt ja wie aus der Geschichte eines Zirkusartisten, eines Clowns oder Seiltänzers! Aber es bestätigt: alle Glanznummern Harlekins, die ihm den lautesten Beifall,[4]) namentlich des XVI. Jahrhunderts,[4]) eintragen, „ob er, durch die Luft schießend, die Leute küßt oder, die Gewandtheit des Affen übertreffend, im Nu einem Menschen auf der Schulter steht, ohne auch im schwankenden Nachen das Gleichgewicht zu verlieren, ob er im Rückwärtsgehen Hoch- und Weitsprünge zu Tausenden aufeinanderhäuft oder in den vier Fuß messenden Kurven des Karpfensprungs durch die Luft schnellt, ob er tanzt oder sich dreißigmal in immer schnellerem Wirbel herumwirft und dann kunstgerecht zu Boden schlägt",[4]) das alles ist keine Schauspielkunst mehr, oder besser, *das ist noch keine Schauspielkunst*, auch keine Tanzkunst, das ist *Akrobatenvirtuosität*. Den Akrobatencharakter Harlekins aus der Zeit um 1600 veranschaulicht uns Callot[5]) (siehe unsere Bilder IX und X): im Hintergrund, auf offener Straße, saust *hier* ein Harlekin durch die Luft, *dort* spaziert einer auf den Händen, im Hochstand, umher, und ein anderer bewegt sich, den Bauch konvex zum Himmel gerichtet, auf allen Vieren vor dem erstaunten Straßenpublikum.

[1]) Furetière „Dictionnaire Universel" 1727, „Harlequin, s. m. farceur, bateleur. C'est le nom qu'on donne au Bouffon de la Comédie Italienne, aux valets de Danseurs de Corde etc. . . . ." Vergl. oben p. 182.

[2]) Ebenda.

[3]) Siehe Anhang No. VII. die Worte des Harlekin Tironi.

[4]) Oben p. 181 f.

[5]) Balli di Sfessania.

Italienische „Springer“ (Zanni) um 1600. Typus der italienischen Vorgänger des Harlekin. (Berlin, Neues Museum, Kupferstich-Kabinett, Callot, 527, Meaume 626, von der Tradition fälschlich „les deux Pantalons“ genannt.)

Die uralte, ausgelassene Vielbeweglichkeit der Herlekins — sie gab der Herlekin-Gesamtmasse den Namen „Tanz“ und „Reigen“ [1] — die tolle Vielbeweglichkeit der Herlekins muß es gewesen sein, welche die Herlekins und den Oberherlekin einem italienischen Gaukler, einem Zanni, als etwas Verwandtes erscheinen ließ.

Der Zanni ist ja ursprünglich ein vagabundierender Einzel-Clown,[2] der über bedeutende Akrobatenkünste verfügt und z. B. in Deutschland des XVI. Jahrhunderts bezeichnender Weise „Springer“ genannt wird.[3]

Nun denken wir uns einen solchen „Springer“ (Bild XI) in Paris, zunächst als Einzel-Clown, im Erfolg schwimmend und fortwährend auf neue Zugmittel bedacht. Da sieht er die Herlekins, hört die schmutzigen Herlekin-Volkslieder,[4] vernimmt die Herlekin-Sprichwörter, die einen Clown wie ihn als „Harlekin“ bezeichnen,[5] da fühlt er die Vorliebe seines Straßenpublikums für die Herlekinkomik, jenes Gemisch von Herlekinbeweglichkeit und Herlekingemeinheit. Er merkt, der Unterschied zwischen seinen Darbietungen und denen der Herlekins ist nur der Unterschied, welcher zwischen Dilettantismus und Virtuosentum besteht. Er vergleicht seine Halbnacktheit, seinen durchlöcherten, prall an den Körper anliegenden Maillot mit dem Kostüm der Charivariherlekins [6] und mit den Kleidern der zerlumpten, schmutzigen Rüpel des Herlekinsprichworts,[7] und er findet, daß er fast ebenso schamlos und fast ebenso zerlumpt aussieht wie die Herlekins. Er sagt sich: Wenn man mich schon „Harlekin“ schimpft, so will ich wenigstens einer sein! An Beweglichkeit nehme ich's ja mit jedem Herlekin auf. Ein paar Fetzen mehr auf dem Leibe — und ich verkörpere das ganze Herlekinlumpengesindel, ein Teufelskopf mit Struwelfratze — und ich bin der „Harlekin“

---

[1] p. 118.
[2] Oben p. 195.
[3] Vergl. die p. 199 zitierte Arbeit von Karl Trautmann.
[4] p. 146 und Anhang IV.
[5] pp. 129 f., 134.
[6] pp. 143, 149.
[7] pp. 129 ff., 135, Anm. 2.

genannte Oberlump und der populärste Mann in Paris! Sie werden lachen, die Pariser, wenn sie mich als ihren Oberherlekin in Fußspitzenstellung[1]) springen,[2]) klettern, turnen,[3]) die Bergamasca tanzen,[4]) Pirouetten schlagen,[5]) Stelzenlaufen[6]) und mich auf dem Seil herumtollen sehen![7]) Sie werden lachen, wenn ich die gepfefferten Herlekinzoten[8]) in italienischem Accent loslasse![9]) Wenn ich renommiere, wie ich mich in der Welt herumgesielt habe mit Ekel, Krätzmaul und Freßsack und den anderen schuftigen Herlekinkollegen,[10]) den Henkersknechten, Galgenvögeln, Beutelschneidern, Mördern, Wüstlingen, Dirnen, Narren und — weiß der Teufel — „je mehr ihrer sind, je weniger ist d'ran"!

Gesagt, getan. Tags darauf ist die Zahl der Schaulustigen vor Zannis Reisewagen etwas größer als gewöhnlich. Denn Zanni hat beim Straßenumzug mit Trommel, Tamburin und Trompete „eine neue, noch nie dagewesene Nummer" versprochen. In der Tat, als das Interesse und die Zahl der Zuschauer abzunehmen droht, verkündet er: „Zum Schluß der Vorstellung ‚Zanni als Herlekin' — Musik!"

---

[1]) Siehe Bild XI. Vom Harlekin des ausgehenden XVII. Jahrhunderts ist dieselbe Stellung leicht nachzuweisen. Klinger, op. cit. p. 132 sagt: „Häufig steht er auf den Fußspitzen da. mit geknickten Beinen und nach rückwärts gerecktem Hintern." Vergl. noch das Titelbild bei Klinger (Hintergrund), ferner ebenda das Harlekinbild auf S. 137 (ungenaue Maske, aus „Arlequiniana", Ausgabe Lyon 1694) und das bei Bernardin „La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire". 1902, p. 92 (nach Gillot, auch im Archiv der Pariser Oper vorhanden. Maske in der Reproduktion undeutlich). Diese Fußspitzenstellung hat Harlekin nie aufgegeben. „.... Nur auf den Fußspitzen schwebt diese bewegliche Gestalt" heute noch. „Sveltissimo va dimenandosi saltellando sulle punte dei piedi." Valentini. Trattato su la commedia dell' arte ossia improvvisa. Maschere italiane ed alcune scene del carnevale di Roma", 1826, p. 7/8.

[2]) Oben p. 160, Vers 139—142.

[3]) Ebenda, Vers 125 f. und Bilder IX und X.

[4]) pp. 161, 15.

[5]) p. 161, Vers 201. Vergl. Anhang V.

[6]) Vergl. Bild XII.

[7]) p. 218.

[8]) Oben pp. 180 f. und Anhang IV.

[9]) p. 154, Anhang VI und Rasi, loc. cit.

[10]) pp. 127—136 zu vergleichen mit pp. 163, 179 f.

So ähnlich muß der Übergang des führenden Herlekin von der Pariser Straßenfigur zur italienischen komischen Akrobatenrolle gewesen sein. — Ein literarisches Ereignis war das nicht.

Der Herlekin hatte an dem Tage, da sein Name, sein Wesen und ein die Zerlumptheit der Herlekinrüpel karikierendes Kostüm für eine Viertelstunde von einem italienischen Gaukler angenommen wurden, mit der späteren commedia dell' arte nicht mehr zu tun als am Tage vorher, da seine Tätigkeit sich noch auf die Führung der Herlekins beschränkte.

XII.

Zannis als Clowns, Tänzer und Stelzen-Akrobaten.
(Callot: Balli di Sfessania. Berliner Kupferstichkabinett.)

Keiner aus dem Publikum des geweckten Italieners, er selbst nicht und überhaupt niemand unter den Zeitgenossen konnte ahnen, daß da oben auf den hohen Stelzen (Bild XII) oder auf dem hohen Seil ein Kapitel Theatergeschichte begann. Verschwinden doch die Herlekins, die komischen Teufel und komischen Rüpel, ihr Führer, ihre lärmenden Umzüge, die zotigen, närrischen Herlekin-Volkslieder und die Herlekinsprichwörter nicht plötzlich an dem Tage oder in dem Jahre aus der französischen Kultur, da es einem vagabundierenden Italiener einfällt, sich zeitweise vom Oberherlekin adoptieren zu lassen.

Und bleibt doch der Italiener, vor und nach seinem Schlußeffekt „Zanni als Herlekin", was er immer ist, ein Zanni, ein „Springer", Gaukler, Tänzer und Seiltänzer, ein Vertreter der niedrigsten, von schmutziger Gemeinheit strotzenden Komik.[1])

Und doch hatte er, allerdings halb unbewußt, etwas Neues geschaffen.

Der Begriff Oberteufel (aus dem französischen Aberglauben und den französischen Volksmaskeraden) und der Begriff Oberlump (aus den Herlekinsprichwörtern bezw. -Schimpfwörtern und den Herlekinvolksliedern) hatten sich im Geiste des italienischen Akrobaten gekreuzt und ergaben den neuen Begriff Haupt-Teufelskerl, also den Begriff „Mensch, der innerlich und äußerlich dem Teufel am nächsten steht". Diesen neuen Begriff Haupt-Teufelskerl verkörpert der italienische Gaukler ganz logisch durch ein Kostüm, dessen einer Teil teuflisch, und dessen anderer Teil menschlich ist. Er steckt seinen Kopf unter die tierische Struwelfratze, d. h. er bindet sich eine schwarze, von starrem[2]) Roßhaar[3]) umzogene Teufelsmaske mit entsprechendem Bart vor und läßt ein tierisches Abzeichen seinen Kopf umbaumeln.[4]) Er knüpft oder schnürt

[1]) Siehe Anhang No. IX. — Ein Blick auf Callots Kupfer genügt, um die häßlichen Masken, die mangelhafte Kleidung und das gemeine Benehmen der späteren Zannis noch zu erkennen.

[2]) Bild XVII. — Rasi, „I comici italiani. Biografia. Bibliografia, Iconografia". 1897. II, p. 98. zu vergl. mit Riccoboni, op. cit. II, planche I und Explication des figures p. 308, sowie mit dem bei Klingler, op. cit. 137 reproduzierten Titelkupfer der „Arlequiniana".

[3]) „Alle estremità inferiori delle guance si vede cominciar la sua negra e corta barba di crini di cavallo. che gli cinge tutto il mento di modo che la sua bocca resta libera." Valentini, op. cit. 7/8. Diese Angaben, sowie die der vorhergehenden Anmerkung verglichen mit unserem Bild II (p. 171) und den dazu gehörigen Bemerkungen (p. 172ff.) beweisen, daß sogar der Harlekinbart seine Geschichte hat und im Laufe der Zeit vielfach verändert worden ist, ohne indessen je seine Abstammung von des Teufels Bart zu verleugnen. Vergl. noch oben 112, 140.

[4]) p. 186. Die drei verschiedenen, übrigens schon nicht mehr tierischen Kopfbedeckungen des Harlekin Martinelli (Rasi. op. cit. II, 97. 98, 100) veranschaulichen. daß selbst ein und derselbe Herlekindarsteller im XVI. Jahrhundert innerhalb eines Jahres die verschiedensten Modifikationen an Einzelheiten des Kostüms vornehmen konnte.

seinen Leib in einen Trikot, der die schamlos nackte (Teufels- oder Menschen-) Haut darstellt und legt über diese nackte Haut hier und dort ein paar Fetzen, welche die Zerlumptheit der Herlekinmenschen karikieren sollen.

So wird der im Fetzenkostüm darzustellende Hauptteufelskerl namens Harlekin im Programm der Wanderzannis in Paris und Frankreich gelegentlich als effektvolle Zugabe verwendet. Eines Tages wird nun ein Zanni, ein Clown, von einem Quacksalber[1]) oder einem Einzelkomödianten[2]) als Gehilfe oder Teilhaber zu einer französischen Rundreise engagiert. Und da wählt er als wirksame Spezialität dauernd die Figur und das Kostüm des Hauptteufelskerls Harlekin. Da dieser „Harlekin" den Zuschauern gegenüber in irgend einem Verhältnis zu seinem lustigen Kumpan stehen muß, so tritt er als komischer Hausknecht auf. Schließlich konnte, ebensogut wie ein Einzelpossenreißer, auch eine ganze italienische Truppe in Frankreich solch einen „Hauptteufelskerl" als ausgezeichnete Reklame verwerten, beim Straßenumzug[3]) und vor dem Theater,[3]) auch im komischen Intermezzo.[3])

Und so erscheint eines Tages auf den Brettern einer in Paris spielenden italienischen Truppe zur großen Freude der Pariser, die den italienischen Clown und lustigen Hausknecht „Hauptteufelskerl", den „Führer der Geister der Höllenbande", längst außerhalb der commedia dell' arte liebgewonnen hatten,[4]) auch der gemein-komische Hausknecht

[1]) „S'il advient qu'il vous ennuye, allez voir les charlatans en la place, montez sur eschafaux discourans des vertus et de la bonté de leurs drogues, accompagnez de plusieurs joueurs d'instruments et de zanys et pantalons qui vous resjouiront grandement sans qu'il vous couste un liard ou bagatin." Voyage du Sr. de Villaumont ed. 1598, p. 203 (Berliner kgl. Bibliothek).

[2]) Gewöhnlich genannt Pantalone oder Magnifico. Vergl. oben 195. 199 und Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca „I Canti Carnascialeschi", 1559. Der Canto di Zanni e di Magnifichi beginnt: „Facendo il Bergamasco e'l Veneziano / N'andiamo in ogni parte, // E'l recitar commedie è la nostr'arte." Siehe die Ausgabe „Canti carnascialeschi, trionfi, carri e mascherate secondo l'Edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerrini" 1883, pp. 12 und 294.

[3]) Oben p. 215.

[4]) Die Pariser nannten diesen in der commedia dell' arte neuen Zanni kurz und bündig Harlequin. Überhaupt ist die Entwicklung die, daß die

„Harlekin" — als „der geriebenste Lump",[1]) der „alle Teufel hinters Licht führt",[1]) dem man die Teufelhaftigkeit, wie er selbst sagt, am Gesicht (d. h. an der Maske) abliest,[2]) ein Ausbund von Schamlosigkeit,[3])[4]) — Galeerensträfling,[4]) Kandidat für den Galgen, Geldmensch, Straßenräuber, Einbrecher, Mörder, Falschmünzer, Beutelschneider, Kuppler und Zuhälter,[5]) Lüstling und Fresser.[4])

Mögen es nun vom Gaukler zum komischen Diener der „Kunstkomödie" viele oder wenige Etappen gewesen, und mögen sie mehr oder weniger rasch aufeinander gefolgt sein — um 1580 ist Harlekin Mitglied der in Paris spielenden „Kunstkomödianten".[6]) Allerdings haben schon vor 1580, und zwar mindestens seit 1517,[7]) italienische Schauspieltruppen mit beispiellosem Erfolg[8]) in Paris gespielt. Aber ein Harlekin

---

Zanni anfangs Zanni X usw. heißen, also z. B. Zani de Jehan Corneto oder Zani Corneto (p. 203), Zan Ganassa (Campardon, op. cit. VI), Zan Trippon (Tripu, Anhang IX, Dialog und 17), Zan Camossa, ebenda, Vers 18 und 37, le faquin „Jean" Macelle, Anhang V, Vers 103. Wenn sie sich in ihrer Spezialität einen Namen gemacht haben, so brauchen sie den Gattungsnamen Zanni nicht mehr. In Norditalien scheint mit dem Beginn des XVII. Jahrhunderts, besonders in den Frankreich besuchenden Schauspielerkreisen, der Gattungsname Zanni zurückgedrängt zu werden. Flaminio Scala z. B. „Il Teatro delle Fauole rappresentative overo La Ricreatione Comica, Boscareccia e Tragica: divisa in cinquanta giornate, composte da Flaminio Scala detto Flavio, Comico del Serenissimo Sig. Duca di Mantova. In Venetia 1611" erwähnt nirgends mehr „Zanni"; für ihn gibt es nur Burattino, servo, z. B. pp. 55, 66 und sonst, Pedrolino servo, passim, Arlecchino, servo, passim. Die Sammlung Scalas ist übrigens die erste, in der Arlecchino auftritt. Er zeichnet sich dort durch nichts Besonderes aus.

[1]) p. 162, Vers 228—232.

[2]) p. 161, Vers 168—176.

[3]) p. 180, Anm. 3.

[4]) Zu dieser und den folgenden Eigenschaften, die Harlekin noch am Ende des XVII. Jahrhunderts nicht verloren hat, siehe Klingler, op. cit. 134ff.

[5]) p. 179/80.

[6]) p. 193.

[7]) In E. Picots zitiertem Büchlein über Pierre Gringore, pp. 13 und 26 und Giornale storico italiano XXIV, 82.

[8]) Die beiden populärsten französischen Komiker, der unvergleichliche Possenreißer und Possendichter des Königs Franz I., „Meister Johann von der Alaix-Brücke", das Entzücken des Volkes, des Hofes und so vieler Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts, in Dutzenden von Anekdoten verherr-

scheint an diesem Erfolg nicht beteiligt gewesen zu sein. Jedenfalls verraten die Protokolle des Pariser Rathauses, die uns Einzelheiten über die in königlich französischen Diensten stehenden italienischen Schauspieler um 1530 geben,[1]) nichts von einem Harlekin. Auch eine Buchillustration, die wahrscheinlich das Gesamtbild einer in Paris spielenden italienischen Truppe[2]) aus dem Jahre 1525 darstellt[3]) und die verschiedene Possenreißer aufweist, enthält den Gesuchten nicht.

Das ist allerdings nicht auffällig. Denn die zwischen 1517 und 1530 in Paris spielenden italienischen Truppen gehören kaum schon der improvisierten, der Kunstkomödie an.[4]) Diese, und mit ihr der Zanni in seiner Eigenschaft als ständige Bühnenfigur, entwickelt sich erst gegen 1550, aus der italienischen Volksposse. Nun gibt es aber seit 1550 in Paris keine italienischen Truppen vor 1571. Anderseits ist Harlekin als Mitglied italienischer Truppen in Paris bekannt um 1580. Er muß also zwischen 1571 und 1580 in die Kunstkomödie eingetreten sein. „Im selbigen Jahre 1574 gab es in Madrid eine Truppe italienischer Komödianten, deren Sachwalter und Direktor Alberto Ganassa war. Sie spielten italienische, meist pantomimische, possenhafte Komödien trivialen und populären Inhalts. Sie ließen in ihnen die Personen des Harlekin, des Pantalone, des Doktors auftreten . . . .“ so berichtet ein spa-

---

licht (siehe z. B. Bonaventure Des Periers „Nouvelles recreations et joyeux devis“, 1558 [Bibliothèque elzevirienne, 40, 2. pp. 137—139]), sowie der Theaterunternehmer, Dichter und Schauspieler Pierre Gringore oder Gringoire, in unseren Tagen noch von Victor Hugo und Theodore de Banville gefeiert. Pierre Gringore, dessen „Spiel des Narrenfürsten“, dessen Rolle als „Narrenmutter“ und dessen politische Erfolge als Satiriker damals noch in aller Munde waren — sie beide mußten vor den Italienern die Segel streichen, sogar an nationalfranzösischen Ehrentagen.

[1]) Extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, bei Godefroy, Cérémonial François, 1648, I, p. 787 (Bibl. Nat.). Picot, op. cit. p. 24 hat die Stellen wiedergegeben.

[2]) Picot, op. cit. p. 16.

[3]) Ebenda, pp. 14, 17, 18, 19, 20, 23, 24.

[4]) Immerhin zeigt das Fehlen des Harlekin, daß in der damals in Paris abgebildeten Truppe der Italiener — ob sie nun das Mysterium, die gelehrte oder die Volkskomödie spielte oder alle drei — noch kein Harlekin vorkommt.

nischer Theaterhistoriker.[1]) Wenn er, was wir kaum werden feststellen können,[2]) in bezug auf das Auftreten des Harlekin ebenso zuverlässig ist wie in seinen Zeitangaben,[3]) so gehört im Jahre 1574 zur Truppe des Alberto Ganassa ein Harlekin. Nun kommt aber Ganassa mit seiner Truppe aus Paris.

[1]) Don Casiano Pellicer, Oficial de la Real Biblioteca de S. M. „Tratado historico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España", Madrid, 1804, p. 53: „El mismo año de 1574 habia en Madrid una compañia de Comediantes italianos, cuya cabeza y autor era Alberto Ganassa. Representaban comedias italianas, mímicas por la mayor parte, y bufonescas, de asuntos triviales y populares. Introducian en ellas las personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacian tambien los volatines, los titeres, juegos de manos, y tal vez bolteaba un mono."

[2]) Herr Paz y Melia, Mitglied der Akademie und Bibliothekar an der Biblioteca Nacional in Madrid teilt uns in einem ebenso liebenswürdigen wie geistreichen Schreiben u. a. mit: „Malheureusement dans cette occasion toutes mes recherches ont été sans résultat. (Folgt Angabe der für unsern Zweck durchgesehenen Dokumente.) . . . . J'ai aussi consulté quelques académiciens, mes amis, qui se sont occupés du théâtre, mais je n'ai pu arriver à d'autre conclusion qu'à celle-ci: les documents cités par Pellicer sur Ganassa appartenaient à une Confrèrie de comédiens et ils sont perdus à jamais. Impossible donc de pouvoir vérifier, si l'affirmation de Pellicer est exacte . . . ."

[3]) Pellicers Zeitangaben beruhen auf den Eintragungen des Libro original de la contaduria de los Reales Hospitales, in welchem Titel enthalten sind, wie der folgende: Libro de las Demandas que se hacen en la cofradia de la Sagrada Pasion desde 5. de Octubre de 1567 hasta 2. de Febrero de 1582 (Pellicer, p. 49. Anm. 1) oder: Libro de Asientos del producto de Comedias desde 7. de Junio de 1574 hasta 17. de Febrero de 1586, fol. 250 (Pellicer, p. 72, Anm. 1). Pellicer gibt auch (p. 54) Auszüge aus dem Kontrakt, der zwischen Ganassa und den „Diputados de las Cofradias" abgeschlossen wurde, im Jahre 1574, laut welchem für Ganassa in einem Hofe (Corral de la Pacheca) für neun oder zehn Jahre ein „gedecktes" Theater gebaut werden soll usw. — Trotzdem kann die „Einführung" der drei Typen („Arlechino, Pantalone, Dotore") eine Ausschmückung sein, die Pellicer an seiner nicht genannten Quelle vorgenommen hat. Immerhin ist zu beachten, daß Pellicers Behauptung „Sie machten auch Seiltänzerkunststücke, Gaukler- und Taschenspielerstreiche" (vorletzte Anm.) zutrifft, und daß Pellicers weitere Aussage vorsichtig durch ein „vielleicht" eingeleitet wird. — Sicher ist, daß italienische Komödien (auch aus dem Repertoire der commedia dell' arte?) bereits vor 1556 in Madrid am Hofe des principe Philipp, des nachmaligen Philipp II. aufgeführt wurden (Stiefel „Lope de Rueda und das italienische Lustspiel" in Gröbers „Zeitschrift für roman. Philologie", XV, p. 319-20). Aber alle Einzelheiten fehlen. Aus demselben Grunde ist auch eine Notiz Quadrios (Della Storia e della Ragione di ogni poesia, 1739—52.

Dort hat er in den Jahren 1571,[1]) 1572,[2]) und wahrscheinlich sogar bis 1574,[3]) mit so großem Erfolg die Rolle des Zanni gespielt, daß man noch dreißig Jahre später rühmend seiner gedenkt.[4]) Jedenfalls vereinigt er die Vorbedingungen, die zu einem ausgezeichneten Zanni gehören: er verfügt über einen graziösen Körper,[5]) spricht Bergamaskisch als Muttersprache[6]) und ist ein selten vielseitiger Schauspieler,[7]) der auch von spanischen Autoren, sogar von Lope de Vega,[8]) gefeiert wird.

Sollte Alberto Ganassa, der auch einen anderen komischen Typus geschaffen hat, nämlich den nach ihm benannten des spanischen Barons Guenesche,[9]) den Zanni Harlekin vom

Band III, Teil 2 = Band V des Indice generale, p. 237) für die Geschichte des Harlekin vorderhand nicht zu verwerten. Sie lautet: „N. N. detto in commedia Arlichino, servì colla sua Compagnia Filippo II Re delle Spagne, ne'principii del Suo Regno: e fu si valente nell'arte sua, che moltissima fama si acquistò nella Spagna. Chi fosse questo Arlichino, a cui succedè nel servigio del predetto Monarca Ganassa, non ho potuto sapere."

[1]) Baschet op. cit. 18 ff.

[2]) Derselbe, p. 42.

[3]) Derselbe, pp. 44, 49.

[4]) Siehe oben p. 203 Anm. 16 und vergl. Baschet. 45, Anm. 1.

[5]) Siehe die vorhergehende Anm.

[6]) Die Theatertradition bezeichnet ihn als Bergamasken (Francesco Bartoli. „I Comici Italiani" 1780. I, p. 248 ff.). was bei einem Zanni naheliegt (oben pp. 226, 195), aber die Familie Ganassa ist seit Jahrhunderten im Bergamaskischen ansässig (Anhang VII).

[7]) Baschet, op. cit. 45, Anm. 1.

[8]) „Con esto yo tambien, no sé si es treta.
Donayres de Ganasa y de Trastulo
Les Digo, que me traxo la estafeta".
(Filomena, Epistol. IV.)

Ein unbekannter Autor eines Gedichts „La Asinaria", der ihn „Italiano famoso por su donayre en el Teatro" nennt, sagt von ihm und seinem Reichtum:

Y de encerrar en un Corral Ganasa
Asnos (qual otros con mas toldo agora)
Ganó para fundar familia y casa."
(Biblioteca Real: Est. M. Cod. 173.) Beide Zitate bei Pellicer, p. 73/74.

[9]) Baschet, op. cit. 45, Anm. [2]). Es sei hier, der immerhin möglichen Analogie halber, darauf hingewiesen, daß der Schöpfer des „Pulcinella" (geschaffen zwischen 1600 und 1610), der neapolitanische Komiker Silvio Fiorillo, nur in der Rolle des spanischen „Capitan Matamoros" berühmt war, und daß man bis zur Veröffentlichung von Benedetto Croces „Pulcinella e il personaggio del Napoletano in commedia" 1899 (siehe dort pp. 7—11) nichts von seiner Bedeutung für die Pulcinella-Rolle wußte.

„Springer“ zum komischen Hausknecht der commedia dell' arte erhoben haben? Oder hat er den Zanni-Kollegen seiner Truppe dazu veranlaßt? Ganassa wirkte nämlich gerade in einem Augenblick in Paris, der einen Zannidarsteller förmlich zu Neuschöpfungen zwang. Mindestens 29 italienische Schauspieler standen im Frühling 1572 und namentlich noch im Monat August, während der Hochzeit des Königs von Navarra mit Margarete von Valois, im Dienste Karls IX.[1]) Sie gehörten drei verschiedenen Truppen an, von denen eine, die des Soldino aus Florenz, besonders tüchtige „Springer“ aufzuweisen hatte. Denn ihre Mitglieder bekommen vom König eine gewisse Summe als Geschenk überwiesen „in Rücksicht auf die Komödien und Sprünge, die sie täglich vor Seiner Majestät aufführen“.[2]) Ganassa mußte seine Leistungen verdoppeln, da die beiden andern Truppen, zu einem Ensemble vereint, vor dem Hof spielten. Jedenfalls aber waren in allen drei Truppen die „wirklich ausgezeichneten verschiedenen Akrobaten und Springer von mannigfaltiger Art“[3]) zu finden, deren ein außerordentlicher englischer Gesandter in einem Bericht über die ihm zu Ehren veranstalteten Pariser Hoffestlichkeiten damals rühmend gedenkt.

Von den Jahren zwischen 1571 und 1580 ist also das Jahr 1572, und zwar der Monat August, namentlich der 13., der Verlobungstag, und der 18., der Tag der Hochzeitsfeier des Königs von Navarra, die Zeit, die äußerlich der Kreierung der Harlekinrolle am günstigsten war.[4]) [5]) Und von den damaligen Schauspielertruppen ist die des Alberto Ganassa bis

[1]) Baschet, pp. 35, 36, 44, 42/43.

[2]) „en considération des commedies et saults qu'ils font journellement devant Sa Majesté“, Baschet, op. cit. 36 und vergl. 37.

[3]) „. . . dyvars vautars and leapers of dyvars sortes, wearie exelent“ Baschet, 41, Anm. 1, und vergl. Pellicer, loc. cit.

[4]) Das angebliche Harlekinbild aus dem Jahre 1572 (M. Sand op. cit. I. 43) dürfte trotzdem auf einem Irrtum beruhen. Zwar gibt Sand alle Einzelheiten an: Es sei die Wiedergabe eines Hofballetts, in welchem der Herzog von Guise (le Balafré) den Scaramouche, der Herzog von Anjou (Heinrich III.) den Harlekin, der Kardinal von Lothringen den Pantalon, Katharina von Medici die Colombine und Karl IX. selbst den Brighella darstelle. Ein solches Hofballett mag stattgefunden haben. Wir haben bereits p. 9 von dem Hofballett aus der Zeit um 1636 gesprochen, in welchem Harlekin tatsächlich vertreten ist. Daß aber Sands Behauptung, der Har-

lekin erscheine bereits 1572 im Hofballett, mit Vorsicht aufzunehmen ist, geht aus der anderen Behauptung Sands hervor, der Harlekin sei erst unter Heinrich III. nach Paris gekommen (op. cit. I. 73). Und dann der Name des Malers! Von den vier Malern des Namens Pourbus, den Sand unter das angebliche Harlekinbild setzt, kann hier nur François Pourbus le Jeune in Frage kommen, der einzige Pourbus, der Bilder aus dem französischen Hofleben gemalt hat. Er ist aber erst etwa 1570 geboren und kam erst nach 1606 an den Pariser Hof, nachdem er vorher im Dienste Vincenz' I. Gonzaga, Herzogs von Mantua, gewesen war. Vergl. Kervyn de Volkaersbeke „Les Pourbus" 1870, passim, besonders pp. 35 ff. und Michiels „Histoire de la peinture flamande" 1868, pp. 282—297. Von einem Harlekinbild des Pourbus hatten auch Herr Bouchot, Direktor des Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale, und der verstorbene Herr Eugène Muntz, Bibliothekar der Pariser Ecole des beaux arts, im Jahre 1897 keine Kenntnis.

[5]) Auch ein anderes, der Zeit nach 1576 angehörendes Bild (Karl Trautmann, op. cit. p. 247), ein Gemälde al fresco im Treppenhaus (der sogenannten „Narrentreppe") des bayrischen Schlosses Trausnitz bei Landshut, ein Bild, das ungeübten Blicken als Harlekinporträt erscheinen muß, erweist sich als nicht auf Harlekin bezüglich. Karl Trautmann, op. cit. p. 301 nennt die Gestalt (siehe Bild XV) einen „arlequinartig gekleideten Mann". Er hält also auch die Figur nicht für den Harlekin, und zwar wohl aus denselben Gründen wie wir: es fehlt die vom Harlekin unzertrennliche Maske, das Holzmesser, die Kopfbedeckung. Ferner ist die Gestalt plump und beleibt, und dann, die vielfarbigen Rhomben befinden sich auf einem Mantel, nicht wie bei Harlekin auf Jacke und Hose. Und das Entscheidende: in der Zeit zwischen 1576 und 1600 gab es noch gar kein reguläres Harlekinkostüm. Das Harlekinkostüm des XVI. und des beginnenden XVII. Jahrhunderts ist, wie gesagt (p. 184 f.), und wie unser Bild XVII zeigt, ein Fetzenkleid. Pier Maria Cechini beklagt sich ja im Jahre 1628, daß man das Fetzenkostüm zu verschönern beginne (Anhang X, d). Das Harlekinkostüm um 1575 muß noch viel häßlicher als das uns im Bild XVII überlieferte gewesen sein, wenn man nach der Maske urteilen kann (vergl. oben p. 177). Der Harlekin Martinelli, der erst 1593 als Harlekin nachgewiesen ist (Anhang VII und X), also mehr als 20 Jahre, nachdem der italianisierte „Hauptteufelskerl" in Paris in die „Kunstkomödie" übergegangen ist, muß die Harlekinrolle in Italien von in Frankreich gewesenen Zannis gelernt und demgemäß viel weniger Nachdruck auf das „Teufelsmäßige" als auf das in Italien geschätzte „Zannimäßige", das Hausknecht- und Tölpelartige, gelegt haben. Welche mildernde Modifikationen er aber auch in das ursprüngliche Wesen des Theaterharlekin hineingebracht haben mag, sein Kostüm ist von dem der Person auf unserm Bild XV grundverschieden. Diese Person mit dem dummen Lachen und dem aufgesperrten Mund (vergl. Bild VII) ist der Doktor der „Kunstkomödie", der stets im Gelehrtenmantel erscheint. Vielleicht trug der Doktor wirklich in den damals am bayrischen Hofe gespielten Possen solch einen buntscheckigen Mantel als Karikatur auf seine närrische Gelehrsamkeit; vielleicht hat sich auch der Maler einen Scherz erlaubt. — Sicher ist: unter 44 Zannibildern (Karl Trautmann loc. cit. pp. 300—303) des Schlosses Trausnitz aus der Zeit um 1576 ist kein Harlekinbild. Das bestätigt unsere früheren Resultate über die direkt aus Italien nach Deutschland einwandernden Zannis (siehe oben pp. 199, 203).

Typen der italienischen „Kunstkomödie“ des XVI. Jahrhunderts im Treppenhause des kgl. Schlosses Trausnitz bei Landshut.
(Nach den Aquarellkopien des Nationalmuseums in München.)

jetzt die einzige, welche mit einiger Wahrscheinlichkeit als die des ersten Theaterharlekin bezeichnet werden könnte.

Damit sind die Fragen, die sich an den Ursprung des Harlekin knüpfen, erledigt, und es handelt sich nur noch um die Formulierung des Ergebnisses:

I. Der Harlekin, einer von den komischen Lümmeln (Zanni) der italienischen improvisierten, sogenannten „Kunstkomödie“ (commedia dell' arte), ist zwischen 1571 und 1580 — vielleicht 1572 — von einem italienischen Schauspieler in die „Kunstkomödie“ eingeführt worden, und zwar in Paris.

II. Der Harlekin ist der in Paris zur italienischen Theaterfigur gewordene, Jahrhunderte alte, sprichwörtliche Pariser Rüpel Harlekin, ein in Lumpen gekleideter Lump teuflischen Namens und von teuflischer Körperbeschaffenheit, der schon vor 1570 durch italienische Gaukler in Paris, so, wie er in den französischen Volksmaskeraden (charivaris) auftrat, kopiert worden sein muß.

III. Die Heimat des Harlekin ist nicht Italien, sondern Frankreich, d. h. Paris.

XVII.

Das älteste Harlekinbild (1600). Compositions de Rhetorique de Mre. Don Arlequin. Pariser Nationalbibliothek. Res. Y. 2—922.
(Nach Rasi, I Comici Italiani, II. 98.)

Anhang.

No. I (zu S. 25, 27ff.).

Die Herlekinleute in den Sommernächten.

(Nach dem Bericht eines Augenzeugen aus dem XIII. Jahrhundert.)

Die Zisterzienser-Abtei Reun bei Gratwein in Steiermark besitzt eine Handschriftensammlung, den nach Reun benannten Codex Runensis. Die Handschrift No. 59 dieses Codex enthält als Kapitel 136 eine jener Erweiterungen, die im Codex Runensis öfters zu dem Text der Libri III Miraculorum des Herbertus gemacht werden. Die „drei Bücher der Wunder" des Herbertus sind zwar gedruckt (Migne, Patrologia latina, Band 185, col. 1274, 599). Die Erweiterung aber, welche die Herlekinleute schildert und welche sich auf fol. 150^{v}—151^{v} des Codex Runensis befindet. ist noch ungedruckt und wird von uns hier zum ersten Mal veröffentlicht. Wir verdanken diese wertvolle Herlekinstelle aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts (vergl. Gsell und Janauschek „Die Handschriften-Verzeichnisse der Zisterzienser Stifte", I (1891) p. 45—46 und Wattenbach in Pertz' Archiv, X p. 626) der Selbstlosigkeit des liebenswürdigen Herrn Konservators Van den Gheyn in Brüssel, der uns seine eigenhändige Abschrift aus dem Codex Runensis zur Verfügung stellte.

Ex Codice Runensi, fol. 150^{v}—151^{v}. De eo qui vidit familiam Herlequini. CXXXVI.

Alius quidam frater de eodem Cenobio,[1]) nomine Zacharias affirmando narrare solebat quia. dum esset in saeculo locatam sibi messem nocte custo-

[1]) = de Monasterio Vallis lucentis (vergl. fol. 150^{v}, Cap. CXXXV) = Kloster Vauluisant in Frankreich in der Gegend der Yonne.

diens apparuit ei femina quaedam quasi de proximo vico adveniens. Quam cum ille existimaret unam de vicinis mulieribus esse coepit familiariter cum eadem verba serere. Illis autem confabulantibus apparuit iterum quasi homo aliquis stans eminus contra illum in eodem agro. Quem cum ipse perspiceret raptorem segetis esse putaret coepit adversus eum minaciter clamare, volens etiam extento arcu iaculum illuc intorquere. (Fol. 151r.) Tum vero compescuit eum supradicta quae putabatur femina dicens: quiesce ab homine isto. ne velis ei quicquam facere mali, quia nescis omnino quis sit, aut cuius rei causa advenerit. Et cum ita dixisset, subiecit iterum et ait: Dicito mihi si vidisti aliquando vel audisti gentem illam fantasticam quae vulgo dicitur familia Herlequini: Minime, inquit. Et illa: Modo, inquit, patienter exspecta. et noli metuere. quia visurus es eam in ista nocte. Haec illa dicente subito coepit audiri tumultus et vociferatio populi multi cum magno fremitu gradientis. Quo audito iuvenis ille turbatus est animo, et timuit multum e timore nocturno. Tunc imposito sibi signaculo Crucis et nomine Christi invocato praestolatus est exitum rei permanens in ipso loco. Illi vero cum grandi strepitu venientes coram eo cursim praeteriebant. Qui omnes in aere suspensi ferebantur et terram pedibus non tangebant. Porro in illa multitudine turbulenta atque confusa. quod dictu mirabile est. audiebantur inesse fabri, metallarii, lignarii. lathomi, cum securibus et malleis percutientes. necnon etiam sutores, pellifices, textores atque fullones. ceterarumque mechanicarum artium sectatores. Qui videlicet singuli circa opera sua turbati et solliciti perstrepebant, et velut in officinis prorsus commorando ita per aerem iugiter discurrendo in tribulatione et angustia laborabant. Unus autem ex illis Vervecem in humero portans accessit ad iuvenem trepidantem confortans eum dicens: Tace, et noli timere quia non morieris, tantummodo cave ne mihi loquenti respondeas aliquid. En ego sum ille sodalis tuus: Olim tibi familiariter in amicitia iunctus. Porro arietem istum quem iugiter in angariam porto, pauperculae illi viduae quam tu ipse cognoscis quondam furto abstuli. Quem si quis misericordia motus primae reddere vellet. continuo ab ista poenalitate liberarer. Cum haec ergo et alia plura mortuus ille viventi indicasset, tandem ab eo pertransiit. et protinus omnis errorum (exercitus) cum ipso evanuit. Praefatus vero iuvenis de visione quam viderat territus et compunctus abcessit, seque divinis obse- (fol. 151v) quiis in eodem cenobio mancipavit.

No. II.

Die Herlekinleute als wildes Heer in dem England und Frankreich des XII. und XIII. Jahrhunderts.

Peter von Blois (siehe Text p. 31) nennt die Herlekinleute milites Herlewini. Die Form Herluin scheint in England

allgemein angenommen worden zu sein.[1]) Walter Map[2]) allerdings, ein Zeitgenosse Peters von Blois, schreibt anders[3]): „... Es geht eine Sage, daß jener König Herla [ein König der ältesten Briten] in ewiger Irre mit seinem Heere wütende Umfahrten rast- und ruhelos abhalte. Viele glauben dieses Heer oftmals gesehen zu haben; zuletzt aber, sagen sie, im Jahre der Krönung des dermaligen Königs Heinrich habe es aufgehört, das Reich herkömmlich wie vorher zu besuchen. Dazumal sahen viele Waliser es an der Wye, einem Fluß in Hereford, versinken. Seit jener Stunde hört diese tolle Umfahrt auf, wie wenn die Gespenster, um zur Ruhe zu kommen, uns ihre Irrtümer vermacht hätten." .... „Auch nachtfahrende Menschenmassen[4]) und Krieger, die man Herlethingleute nannte, und die in England ganz bekannt waren, erschienen bis in die Zeit unseres Herrschers Heinrichs II., als Heer des ewigen Irrens, der wilden Umfahrt und des der Angst entspringenden Schweigens, als Heer, in dem viele lebendig erschienen, die man tot wußte. Diese Leute Herlethings sind zuletzt an der Grenze zwischen Wales und Hereford im ersten Regierungsjahre Heinrichs II., um Mittag, in der Weise gesehen worden, wie jetzt der Hof mit Wagen und Säumern, Tragsätteln und Körben, Vögeln und Hunden unter dem Zulauf von Männern und Frauen umzufahren pflegt.[5]) Auch bei Walter Map handelt

---

[1]) Wir konstatieren eine englische volkstümliche Übersetzung der Formel „Herlewini familia", nämlich „Hurlewaynes kinne". (Volksetymologie: a) Einfluß von Charles'wayn = Le Chariot, der große Bär. [Siehe Murray „New English Dictionary", 1899 unter „Charles", sowie H. E. Meyer. „Mythologie", 1891, pp. 232 und 239] b) Einfluß von hurlen [vergl. Stratmann, „Middle English Dictionary", 1895.., unter „hurlen" und Skeat, „Etymological Dictionary", 1898, unter „hurl" und „hurlu-burly", besonders die Stelle Macbeth, I, 1.]) Dieses „Hurlewaynes kinne" findet sich u. a. in Langlands „Richard the Redeless" (anno 1399) siehe oben p. 128. Vergl. Wright „Gualteri Mapis de nugis curialium distinctiones quinque", 1850, p. 14.

[2]) Gestorben vor 1200.

[3]) Zitierte Ausgabe Thomas Wright, p. 14, cap. XI, „de Herla rege" und p. 17.

[4]) Zitierte Ausgabe p. 180: „Coetus etiam et phalanges noctivagae quas Herlethingi dicebant.... Haec huius Herlethingi visa est ultimo familia".

[5]) Übersetzung im Anschluß an Uhland in Pfeiffers „Germania", I. 1860, p. 6f.

es sich also, genau wie bei Ordericus Vitalis,[1]) um den durch christliche Vorstellungen beeinflußten Begriff des wilden Heeres, das hier denselben Namen „Herlething" wie sein Anführer Herlething trägt. Es ist jedoch zu beachten, daß die Herlekinleute, die Herlethingi des Walter Map auch einen etwas weniger grausigen Charakter annehmen können: sie erscheinen nicht nur bei Nacht, sondern auch um die Mittagszeit. —

Die Idee des wilden Heeres, aber mit scharfer Betonung seiner Boshaftigkeit, kehrt wieder bei Wilhelm aus der Auvergne, Bischof von Paris,[2]) gest. 1248. „. . . Über die nächtlichen Reiter aber, die in der französischen Volkssprache „Hellequin" und in der spanischen „das alte Heer" heißen, habe ich dich noch nicht aufgeklärt, weil ich mich über ihr Wesen noch nicht aussprechen will. Soviel ist jedenfalls sicher, daß es böse Geister sind." „. . . Die Wesen, die in Gestalt von Reitern und Kriegern, auch von unzähligen Heeren, manchmal aber auch in Gestalt vereinzelter Reiter erscheinen . . ."[3]) „Man erzählt auch,[4]) es sei einst ein Mann einem solchen Heer auf der Wegscheide begegnet, sei vor Schrecken von der Straße abgebogen und ins Feld gelaufen, wo er dann wie an einem Zufluchtsort unverletzt blieb und kein Leids von den Gespenstern erfuhr, deren ganzes Heer neben ihm vorüberzog . . . Ich vermute aber, man glaubt, daß Ceres, die Göttin des Ackerbaues, jenen Mann beschützt habe, und daß das Gespensterheer innerhalb des Machtbereichs der Göttin Ceres niemandem schaden könne . . ." „Jener spanische Volksausdruck „altes Heer" für Erscheinungen böser Geister, die bewaffnet spielen oder kämpfen, braucht dich nicht im geringsten zu beunruhigen. Denn dieser Ausdruck verdankt weniger der

---

[1]) Vergl. die oben (p. 27, Anm. 1) zitierten Stellen des Ordericus Vitalis.

[2]) Tractatus de universo, pars 2, chap. 12. Ausgabe 1674, p. 1037. zitiert nach Grimm, „Mythologie", 4. Aufl. I. 237: „De equitibus vero nocturnis qui vulgari gallicano „Hellequin" et vulgari hispanico „exercitus antiquus" vocantur, nondum tibi satisfeci, quia nondum declarare intendo qui sint; nectamen certum est eos malignos spiritus esse". Eine Ausgabe war uns nicht zugänglich.

[3]) Tractatus de universo cit. Ausgabe, p. 1065.

[4]) Ebenda p. 1067.

Wahrheit seine Entstehung als vielmehr dem wahnsinnigen Gewäsch alter Weiber.“ [1])

No. III (zu S. 65, Anm. 4 und S. 68, Anm. 2).

Der Herlekin-Kapuzenmantel

(nach Helinand von Froidmont, überliefert durch Vincenz von Beauvais de cognitione sui, bei Migne, Patrol. lat. 212, p. 731, cap. X, Ende und cap. XI).

Der Herlekinkapuzenmantel (chape de herlequin) begegnet uns des öfteren in der mittelalterlichen Literatur Frankreichs. So treffen wir ihn z. B. bei Helinand, dem Mönch von Froidmond. Bei ihm erscheinen die Herlekinleute [familia (= militia) Hellequini] als eine Schar von Seelen, die um ihrer Sünden willen von den Teufeln gequält und von ihnen über die Lande gehetzt werden. Insbesondere die Personen, die sich dem Teufel ergeben, werden sofort von ihm getötet. Ihre Seelen werden nach dem allgemeinen Volksglauben von den Teufeln in die Reihen der maisnée Herlequin gesteckt. Jedoch kann solch eine verdammte Seele, mag sie auch schon zur Herlekinschar gehören,[2]) ganz allein erscheinen. Sie kehrt nämlich auf ein paar Augenblicke zu ihren alten Freunden zurück, und zwar in einer Gestalt, die ihrem ehemaligen Körper zum Verwechseln ähnlich sieht . . . „animae defunctorum suorum peccatorum poenas lugentes multis apparere solent in eo habitu in quo prius vixerant: id est rustici in rusticano, milites in militari, sicut vulgus asserere solet de familia Hellequini . . .“ Die Seelen erscheinen mit Vorliebe nachts, indem sie geschlossene Türen und Fenster ohne jede Schwierigkeit durchschreiten. Das beweist die Erscheinung der Seele des Klerikers Natalis. Der war auf einer Reise nach Rom gestorben, als Begleiter (Verwalter der Reisekasse) eines Archidiakonus, namens Burcardus, und das Wiedererscheinen seiner Seele galt dem Kanonikus Johann von Orleans. Dieser Kanonikus Johann hatte mit seinem Freunde Natalis verabredet, daß derjenige von ihnen beiden, der zuerst sterbe, innerhalb dreißig Tagen dem anderen wiedererscheinen müsse.

[1]) Tractatus de universo cit. Ausgabe, p. 1073.

[2]) Vergl. H. E. Meyer, „Mythologie“ 1891, pp. 62, 65, 240 und Golther „Handbuch“, pp. 85 und 86.

Aber lassen wir den Kanonikus Johann sein Erlebnis selbst erzählen: . . . „Sequenti vero nocte proxima cum in lecto meo quiescerem vigilans et coram me lumen fulgeret in lampade, quia semper nocte consuevi tenebras horrescere, ecce Natalis clericus ante me astitit, cappa indutus pluviali, sicut mihi videbatur, pulcherrima coloris plumbei. Ego autem nihil omnino territus, et eum optime recognoscens coepi quasi gratulans de tam maturo eius redditu transalpino ei dicere: Natalis bene veneritis: numquid iam rediit archidiaconus? Non, inquit, domine, sed ego solus redii iuxta constitutum. Mortuus enim sum. Nolite ergo timere, ego nullum timorem vobis inferam; sed precor, ut succurratis mihi; ego enim in magnis tormentis sum. Cur? inquam; satis enim honeste vixistis apud me. Domine, inquit, verum est . . . Tunc ego: Quomodo tam pulchram cappam, habetis, si in tormentis estis? Domine, inquit, haec cappa, quae tam pulchra vobis videtur, ponderosior et gravior est mihi quam turris Parmensis, si mihi superposita esset. Pulchritudo autem ista spes est veniae quam habeo propter confessionem quam feci, si tamen mihi succurratur. Cui ego: Certe, inquam, ego vobis succurram, quantumcunque potero; sed obsecro, ut dicatis mihi, si vos estis deputati in illa militia quam dicunt Hellequini. Et ille: Non, domine. Illa militia iam non vadit, sed nuper ire desiit, quia poenitentiam suam peregit . . . Sed rogo, ut misereamini mei; et hoc dicens cum fletu evanuit.“ —

Aus diesen Angaben entnehmen wir, daß eine Person, die als Mitglied der „Leute des Herlekin“ gilt, mit einem sehr schönen, bleifarbenen Mantel mit Kapuze bekleidet ist. Der Mantel ist ungeheuer schwer und bedrückt durch sein riesenhaftes Gewicht die Person, die ihn tragen muß, in mitleiderregender Weise.[1])

[1]) Raynaud (in „Etudes romanes dédiées à Gaston Paris“, 1890) „La maisnée Hellequin“, p. 65, Anm. 1 zitiert das lateinische Mss. 18600, fol. 13 der Nationalbibliothek mit den Worten: „on y demande à un clerc couvert d'une chape très lourde (par allusion au poids de ses fautes) s'il ne fait pas partie de la maisnie Hellequin“. Die Folios 13—19 des lat. Mss. 18600 enthalten die soeben interpretierte Stelle des Vincent de Beauvais. Die Identität der beiden Stellen wird übrigens von dem gedruckten Katalog der lat. Manuskripte der Bibliothèque Nationale nicht erwähnt.

No. IV (zu Seite 105 ff.; vergl. Vorwort S. IX).

Das Charivari-Intermezzo im Fauvelroman (XIV. Jahrhundert).

A. Bisher unbekannte Textstellen.

B. Erstmalige eingehendere Beschreibung der die Herlekinleute darstellenden Illustrationen des Fauvelromans.

A. Die bisher unbekannten Textstellen des Charivari-Intermezzos verdanken wir der Liebenswürdigkeit des Herrn Bibliothekars an der Nationalbibliothek, Léon Dorez, der sich der Mühe unterzogen hat, nicht nur die unveröffentlichten Stellen, sondern das ganze Intermezzo für unseren Zweck zu kopieren. Wir möchten eine Übersicht über den Gesamttext des Intermezzos bieten und scheiden deshalb bereits Bekanntes nicht aus. Die neuen Stellen sind durch gesperrten Druck kenntlich gemacht.

Bibl. Nat. Fonds fr. ms. 146. Fol. 34, col. 1.

Fauvel se pense quil est heure
D'aler coucher tout sanz demeure
Saut en lit pour gesir a li
Mes onques tel chalivali
Ne fut fait de ribaus de fours
Com len fait par les quarrefours
De la ville par mi ses rues
N'a pas homme dessouz les nues
Qui deviser pas se seust
Pour nul engin quil eust

Die folgenden 4 Verse stehen über der Kolonne 2 des fol. 34.

Cil qui le font par tout se boutent
Fauvel ne sa gent point ne doutent
Il sont en bonne garde mis
N'ont garde de leur anemis.
Desguisez sont de grant maniere
Li uns ont ce devant darriere
Vestuz et mis leur garnemenz
Li autre on fait leur paremenz
De gros saz et de froz a moinnes
Len en congneust un a poinnes
Tant estoient tains et deffais
Il n'entendoient qu'a meffais
Li uns tenoit une grant pœlle
Lun le havet le greil et le

Pesteil et l'autre I. pot de cuivre
Et tuit contre fesoient livre
L'autre I. bacin et sus feroient
Si fort que trestout estonnoient.

Die folgenden 4 Verse stehen über der Kolonne 3 des fol. 34 r°. — Sie beziehen sich auf die genau unterhalb von ihnen befindliche Illustration I.

De la maniere et de la guise
De ce chalivali devise
I. petitet iceste estoire
Qui ci est faite pour memoire.
Li uns avoit tantins à vaches
Cousuz sus cuisses et sus naches
Et ou dessus grosses sonnetes
Au sonner et hochier claretes
Li autres tabours et cimbales
Et granz estrumenz orz et sales
Et cliquetes et macequotes
Dont si hauz brais et hautes notes
Fesoient que nul ne puet dire
L'un boute avant et l'autre tire.

Ci s'ensiuent sotes chancons que ceux qui font le chalivali chantent parmi les rues . . . .

Fol. 34 v°.

Mit Musikbegleitung.

Au diex ou pourrai ie trouver l'ame qui offri a prouver que dieu na riens en firmament . ainz dit quil le fist estorer pour ses oes mettre couver . si le tient diex mavesement . sur ce iure s'il ne le rent . quil le fera tel atourner a un cog qui a non Climent que nus ne si pourra donner.

Confort secours n'alegement
En nom dieu agace agace vous
Ni ferez plus uo ni

Il n'est nul qui ne vous hace pour ce quns balais coussi. quant on li dit sanz foaee pour ce quil mit en sa nace la granche Rumegni . mes pour ce quil sendormi a l'issir d'une crevace . li dist le fours de Gaigni se n'ai .III. cops de hache.

Mit Musikbegleitung.

L'autrier de hors Pinquigni vi .I. chat enseveli . dit que espousera lundi.

En hellequin le quin nele en het.
Elles ont peux ou cu nos dames
Trente qua trepez moy sis etc.
Vostre bele bouche besera mon cul.
Je vi les pex de mon cul en etc.
Dame se vos fours est chaut etc.

Puis menoient I. chariot
Dedens le chariot si ot
I. engin de roes de charetes

Fors reddes et moult tres bien faites
Et au tourner queles fesoient
VI. bastons de fer encontroient
Dedens les moieux bien cloez
Et bien atachiez or moez
Si grant son et si variable
Si sec et si espoentable
A lencontrer fesoient donner
Que len oist pas dieu tonner
Puis fesoient une crierie
Onques tele ne fu oye
Li un montret son cul au vent
Li autre rompet un auvent
Lun cassoit fenestres et huis
Lautre getoit le sel ou puis
Lun getoit le bren aus visages
Trop estoient les et sauvages
Es testes orent barboeres
Avec eus portoient II. bieres
Ou il avoit gent trop auable
Pour chanter la chancon au deable
Lun crie corbeilles et venz
Lautre de quel part vient li venz.
Il y ravoit un grant jaiant
Qui aloit trop forment braiant
Vestu ert de bon broissequin
Je croi que cestoit hellequin
Et tuit li autre sa mesnie
Qui le suivent toute enragie
Montez ert sus I. roncin haut
Si tres gras que par saint quinaut
Len li peust les costes conter
Et sus com sus lates monter
Pour couvrir de cuille ou destil
Aussi com si venist dessil
Cestoit espoentable chose
A regarder bien dire lose. . . . . .

B. Die Verse 29ff. bereiten auf folgende vier Illustrationen vor: No. I: fol. 34 r° des ms. 146
No. II: fol. 34 v° „ „ „
No. III: fol. 34 v° „ „ „
No. IV: fol. 36 v° „ „ „

Illustration No. I und No. IV zerfallen jede in 3 Abteilungen, eine über der andern sich aufbauend. —

Illustration No. I, fol. 34r° des ms. 146:

Erste Abteilung:

(Die Beschreibung der Abteilungen beginnt bei der höchsten und endet bei der niedersten):

Des Fauvel Brautgemach. — Fauvels Braut liegt im Ehebett; Fauvel steht im Nachtkleid zu Füßen des Bettes; er kommt vom Fenster zurück und klärt sehr eifrig die erschreckte Braut über die plötzliche Katzenmusik auf.

Zweite Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links sieht je eine Person dem Treiben der Herlequins mit verächtlichen Blicken zu.

Dritte Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links je eine Person als Zuschauer, wie bei der zweiten Abteilung.

Illustration No. II, fol. 34v° des ms. 146:

Der Kinderwagen der maisnée Herlequin, vom Herlekin (siehe gleich unten No. III), einem kleinen, grüngekleideten Hexlein und anderen Personen der maisnée in Bewegung gesetzt.

Illustration No. III, fol. 34v° des ms. 146:

Zwei Bahren oder vielmehr Kästen (mit Stabgitter), in denen von mehreren Herlekins unfromme Leute mitgeschleppt werden (4 Frauen, 1 Mann). Der führende Herlekin reitet auf seinem Klepper nebenher. Er trägt einen Hut mit breitem Stirnrand (vergl. die Details zu der gleich folgenden No. IV, Person 1).

Illustration No. IV, fol. 36v° des ms. 146:

Erste Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links je eine Person als Zuschauer, wie bei der dritten und zweiten Abteilung der Illustration No. I.

Zweite Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links je eine Person als Zuschauer, wie bei der ersten Abteilung dieser Illustration IV.

Dritte Abteilung:

Szenen aus der maisnée Herlequin. — Rechts und links wie bei der zweiten Abteilung.

Einzelheiten der Illustration No. IV:

Erste Abteilung: Szenen aus der maisnée Herlequin (die Beschreibung geht von rechts nach links, vom Beschauer aus):

Sieben Personen, alle mehr oder weniger unbekleidet. Voraus schreitet als erste Person

1. ein Kerl mit einem Fähnlein; er trägt Strumpfhosen und als Bedeckung des Oberkörpers ein um die Schultern geworfenes Tierfell. Die Kopfbedeckung bildet ein Filzhut mit weit vorstehendem Stirnrand (vergl. E. H. Meyer „Mythologie", 1891, p. 127). — Bei diesem Herlekin besteht die „chape de herlequin" aus Mantel plus Hut. Die Kapuze ist schon weggefallen. Vergl. oben, in der Beschreibung der Illustration No. III (p. 245) die Kopfbedeckung des Herlekin.

2. Zweite Person: Langer Kerl, dessen Beine nur mit Strümpfen bekleidet sind. Er hat ein blaugefärbtes Tierfell um die Schultern geworfen. Das Gesicht verbirgt eine Widdermaske.

3. Dritte Person: Trägt nur Strümpfe. Der Unterleib ist nackt bis hinauf zum Nabel. Ein blaues Tuch fällt um die Schultern. Das Gesicht ist bedeckt von einer Maske mit Struwelkopf (hurepel!). Die linke Hand hält ein Tambourin, die rechte Hand einen Paukenschläger, mit dem sie auf das Tambourin schlägt.

4. Vierte Person: Als Löwe verkleidet, aber aufrecht gehend.

5. Fünfte Person: (mit einem Buckelkorb, in dem ein Kind sitzt) Schuhe, blaue Strumpfhosen, rotbraunes, zottiges Gewand, das bis auf die Knie fällt, Maske mit großem Mund und Bart. Als Kopfbedeckung: Federhut mit vorstehendem Stirnrand (vergl. Erste Person, oben p. 246).

6. Sechste Person: Frau, fast nackt, häßliche Maske. Kopftuch, dessen beide Enden über die Schultern nach den Hüften und Knieen zu fallen. Die Frau schlägt auf ein Tambourin, genau wie oben Person 3.

7. Siebente Person: Mann in schwarzer Kutte; er schwingt eine Klingel in der Linken.

Zweite Abteilung: Szenen aus der maisnée Herlequin:

Sieben Personen — Zwei Kinder.

1. Erste Person: Grünes, zottiges Fell bedeckt den Unterleib und die Beine. Über den Oberkörper fällt ein lilafarbenes Tuch. Maske mit großem Mund und bis auf die Brust reichendem Bart. Riesiger Schlapphut (vergl. oben, Erste Abteilung der Illustration No. IV, Person 5, p. 246). Der Kerl schlägt mit einem Paukenschläger auf ein Tambourin.

2. Zweite Person: Schwarzbrauner Teufel, mit schwarzer, bis zu den Knieen reichender Kutte. — Riesige Zähne!

3. und 4. Dritte und vierte Person: Die dritte Person (grüne Strumpfhosen, die herunterfallen, auf dem Oberkörper gelbes Tuch) humpelt nach vorn gebeugt, die rechte Hand auf eine winzig kleine Krücke gestützt, und trägt auf dem Nacken die vollständig entkleidete Person No. 4, die ihre Beine der Person No. 3 um den Hals legt. Die nackte Person schlägt mit einem Paukenschläger auf ein Tambourin.

5. Fünfte Person: Teufels-(Ochsen)maske mit zwei riesigen Hörnern und Struwelkopf. Als Gewand dient ein von oben bis unten anliegendes Fell. Der Herlekin hält ein Tambourin, auf das Person Nr. 8 schlägt.

6. Sechste Person: Schwarzbrauner Kerl (Sarazene!) mit langer, breitgedrückter Nase, großem Mund und Glatze.

7. Siebente Person: Herlequin mit einem furchtbaren Löwenkopf und langer Löwenmähne.

Person 5, Person 6 und Person 7 schieben einen lilafarbenen Karren, aus dem zwei Kinder hervorgucken.

8. Achte Person: Kerl mit Unterhosen aus braunem, zottigem Fell. Rosafarbene Kapuze. — Bart. — Er schlägt auf das Tambourin von Person 5.

Dritte Abteilung: Szenen aus der maisnée Herlequin:

Sieben Personen — Ein Kind.

1. Erste Person: Mann mit hell-lila Kapuze. Er nimmt vom Rücken der Person 2 (die genau kostümiert ist wie Person 3 der zweiten Abteilung, hieroben) einen Schinker

(Fleischkorb), in dem sich ein nacktes Mädchen befindet (also Person 3). Er reicht diesen Schinker einem Teufel (also Person 4) mit verstruweltem Gesicht und Bart (hurepel!). Neben diesem Teufel schlägt ein schwarzbrauner, glatziger Geselle (Sarazene?) (also Person 5) mit einer Art lilafarbener Toga bekleidet, auf ein Tambourin. Hinter dem Sarazenen erscheint eine Frau (also Person 6) und zuletzt ein Mann (also Person 7) in brauner Kutte. Er schiebt auf einem Schiebkarren ein nacktes Kind.

In den drei Abteilungen der Illustration IV und in der zweiten und dritten Abteilung der Illustration No. I (oben p. 245) finden sich stets dieselben oder ähnliche Gesichter wieder, nämlich Teufelstypen. Nur sind die Bewegungen der Herlekins auf der Illustration No. I viel lebhafter und grotesker. Wir bemerken dort 5 Tambourins, 1 Viole, 2 große Klingeln, 2 Schlaginstrumente.

Einer der Herlekins in der zweiten Abteilung der Illustration No. I, mit entsetzlichem Mund, und der Hosen aus gelblich-zottiger Tierhaut und ein blaues Obergewand trägt, hat einen rings mit Schellen behängten Gürtel. Ein Herlekin der dritten Abteilung der Illustration No. I, mit ellenlangem Mund und riesigem Struwelbart, ist als Löwe maskiert, ein anderer fällt durch seinen unanständigen Gruß auf. Er hebt das Hemd in die Höhe, zeigt dem Publikum den Rücken und grüßt die Zuschauer — nicht mit dem Kopfe. — Die Herlekinmasken dieser dritten Abteilung der Illustration I fallen durch die auch in anderen Abteilungen bemerkbaren ungeheuern Augenhöhlen auf. Mehrere Herlekindarsteller dieser Abteilung tragen Herlekin-Kapuzenmäntel (chapes de herlequin).

No. V (zu S. 158).

Das älteste Harlekin-Dokument.

Vorbemerkung: Diese Erzählung in mehr oder weniger vollendeten Alexandrinern, 1585 als Pamphlet gedruckt gegen den Harlekin der damals in Paris spielenden italienischen

Truppe der „Confidenti“, verdient als Kunstwerk keine Beachtung. Sie interessiert nur durch ihre Aussagen über den Harlekindarsteller und die Harlekinrolle. Die Theatergeschichte kennt die Existenz dieses Dokumentes durch den um die Geschichte der italienisch-französischen Kulturbeziehungen des XVI. Jahrhunderts verdienten Pariser Gelehrten Herrn Emile Picot. Er hat das einzige vorhandene Exemplar in der Pariser Nationalbibliothek entdeckt, dessen Äußeres beschrieben und den Inhalt angegeben (Romania XVI, p. 538 ff.). Jedoch abgesehen von dem Titel, den Versen 1—4 und 27—32 konnte Herr Picot damals im Rahmen eines Zeitschriftenartikels nicht den Text der ganzen 363 Verse bieten. —

Histoire / plaisante des / Faicts et Gestes de / Harlequin Commedien Italien / Contenant ses songes et visions, sa descente // aux enfers pour en tirer la mère Cardine / comment et avec quels hazards il en eschappa / apres y auoir trompé le Roy d'Iceluy, Cerbe / rus et tous les autres Diables. / A Paris. // Par Didier Millot, Imprimeur demeurant / en la rue de la petite Bretonnerie, / près la porte sainct Jacques. / 1585. / Auec Permission [Bibliothèque Nationale, Inv. Réserve Ye 4151.]

(Die Seiten des Büchleins sind beschnitten, so daß End- und Anfangsworte der Verse oft unvollständig erscheinen.)

Il estoit toute nuict et d'hecate les voi[lles]
Couuroient ia nostre Ciel en semen[ce] d estoilles.
Tout dormoit en repos, les poissons sous les e[aux].
Le peuple Dueteux sous les frais des Ormea[x].
Le silence regnoit sur la terre et sur l'unde,
Qui porte des vaisseaux la troupe vagabonde,
Quand Harlequin couché le somme dans ses o[s]
Se sentit en dormant arracher le repos:
Mille monstres cornus, mil estranges figures,
Se presenterent à luy en diuerses natures,
Couuerts horriblement de sifflans couleureau[x,]
Les uns armez de dards, les autres de flambea[ux].
Puis encore il veit (o chose espouuantable)
Sortir d'un creux tombeau une femme effroiab[le].
Son œil haue enfoncé et sa face blesmie
Monstroiẽt que dès longtẽps estoit vefué[e] de [vie].
Depuis sõ col tout sec iusqu'aux pieds luy pẽ[doit]
[Son] linge deschiré, qui l'enseuelissoit.
[Ell]e ouurit peu a peu sa bouche retenue (S. 2)

[D]une tendrette peau fort greslette et menue
[Pui]s luy dit Harlequin, moy Cardine ie sors
[Po]ur te venir trouuer, de la salle des mors
[ ]n de te prier de descendre en la plaine,
[Où] sont les faulx esprits, pour me tirer de peine,
[Tr]ompant accortement le maupiteux Pluton,
[Ses] trois Juges, sa femme et l'horrible Alecton,
[Qui] sont mõ Harlequin, mes bourreaux ordinaires,
[Ha]rlequin las, ce sont mes cruels aduersaires,
[Qu]i me tiennent sans fin en gesnes et en feu,
[Seu]lement pour auoir fait faire le beau ieu
[De] la blonde Venus à ses Parisiennes
[Qu]i viuent auiourdhuy sous mes loix Paphiẽnes.
Par ce ieu si plaisant iadis tu fus forgé.
[Pou]rquoy donques mon mal ne sera soulagé
[Que] par toy maintenant, si tu as le courage
[D'e]ntrer en la prison, ou viuante i'enrage.
[Par] mes filles encor' ton ieu est honnoré,
[Et p]ar maints de mes tours prisé et descoré,
[Qua]nd en mille façons tu demonstre[s] sans doute
[Co]mment il faut gaigner la verolle et la goutte. [1])
— — — — — — — — — — — fille et comment
Elle se peut fleschir dessoubz un feint serme[nt],
Quãd et cõment il faut crocheter quelque a[mant] (S. 3)
Pour en tirer l'argent, comment il faut qu'on [tienne]
Son cœur et ses amours pour rompre le lie[n]
Du mariage sainct d'une femme de bien.
Il ne tiendra qu'à toy que ie ne sois sorti[e]
Hors le gouffre glouton de la noire partie
Des infernaux palus, si tu me fais ce bien
De m'en pouuoir tirer par le Cerbere chi[en],
Jadis mon espousé, auquel fort tu ressemble[s],
Quãd tu ioues masqué, qu'ũ iour seullets (?) em[bles]?
Je te diray le nom de ton pere que i'ay
Moy viuante congneu au logis de Bernay
Du temps que ie tenois ouuerte ma bouti[que]
A tous bons compaignons aime ieux Ven[ériques]
Et si encore plus ie t'offre pour guerdon
L'Estat de grand Courier du petit Cupid[on].
A plus digne que toy ie ne puis sans fallac[e]
Le donner, ne qui ait en tel faict telle grac[e]
Le Gascon que l'on tient ruzé malicieu[x]
Et l'Abbé qu'on a fait puis peu de iours b[ ]

[1]) Die letzte Zeile der Seite 2 des Textes ist abgeschnitten bis zu den Schlußworten „fille et comment".

M'ont assez autrefois présenté leur reque[ste]
Pour obtenir de moy cest estat si honneste.
Je leur en fey reffus comme aussi ie fey hi[er]
[A ce] grand l'Argerie à Bastien le Cellier (S. 4)
[Et au] gros Robillard, à maistre Jean qui pince
[Et qu]i des maquereaux se veut dire le Prince.
[C'est u]n qui n'aguere a prins ce beaux mestier
[Pour] en quitter le sien qui estoit de mercier.
[Mai]s ie t'ay reserué seul pour estre leur maistre
[Et veu]x que cõme chef ils prennent de toy lettre
[S'il]s ainsi ne le font et n'ont de toy aueu
[Si ne] auront iamais (ie dy ne point ne peu)
[Jamais] a Charẽton, a Sainct Cloud, aux Courtilles.
[Chanti]lly, a Vanves, aucune de mes filles,
[Moi] Cardine ie veux que telle chose soit
[J'e]n ay la puissance et chacun le cognoist
[ ]out que le beau bois sacré a ma Deesse
[ ] tant autrefois charollé d'alegresse
[ ]batté (?) drotté (?) dessoubs les verts Ormeaux
[ ]at delicieux d'un million d'oiseaux,
[Où ie] souuent dormy, contentant a merueilles
[Les plus v]iues chaleurs autour de cent bouteilles
[ ] contaminé, ainsi reserue a toy
[ ] aue batant que i'aime plus que moy,
[. . . v]ictorieux, superbe tue-filles,
[Haut de c]œur. aime tout, surion du neuf de quilles
[Dans le] bois de Bouloigne. iadis aduentureux
Haut de cœur, la vainquit le pillon amoure[ux]
Et en vn mesme temps, et sans auoir du pire (S. 5)
Rendit bas atteré le courageux Satyre
Or ie veux s'aucun d'eux se trouue dans ce [bois]
Menant pour qui que soit du regiment Fran[çois]
Il soit sans dilayer, ou auoir autre peine
Pẽdu sans nul respit au plus haut du gros ch[êne]
Car tel est mon plaisir, s'ils n'ont aumoins de [moy]
Le congé d'y entrer, qui leur fera la Joy.
Elle eust dit et soudain le fantosme s'enuolle,
Aussi tost comme fait le vent d'une parolle.
Harlequin esbahy saulta soudain du lict,
Encores qu'il ne fust les deux parts de la nui[t]
Comme tout esblouy d'entendre telle chose
Mais en fin resolu constamment se dispose
De faire tout cela dont estoit supplié
Tellement qu'aussi tost son habit desplié,
Il le met, il se seint au costé l'escarcelle
Comme iadis faisoit le facquin Jean Macelle,

Il masque son visage, e son couteau de bois
A sa seinture il met, comme il feit autrefois.
Ainsi donc acoutré auec espoir d'atteindre
A la principauté du mestier qu'il fait feindre,
Il marche au double pas vers les eaux de la [mort]
[Où i]l trouua couché le nautonnier au port (S. 6)
[Qui] si tost l'aduisant fut si fort en cruelle
[Qu'il] se leua debout, et saute en sa nacelle,
Tenant hastiuement son auiron ferré,
[Et] disant qui es tu d'estre si asseuré
[De v]enir à ce port, veu qu'encores n'entame
[ ] le d'Acheron de ta vie la trame.
Je suis, dit Harlequin, l'un de tes bons amis,
[Ne] me congnois tu point auquel tu as promis
[Souvent] et trop de fois de passer ce passage?
[Puis il] se iette en l'air, luy baise le visage,
[Se l]ançant plus leger qu'un singe dessus luy.
Met deux pieds sur le col; Caron n'ayant appuy
[Hors] de son auiron deçà delà chancelle
[Pour] peu qu'il ne tombe en la barque cruelle
[O]r ne sachant qu'estoit cest homme si ioyeux,
[Qui l]uy tiroit la langue et luy rouilloit les yeux,
[Luy] dit „quelque tu sois, tu m'es si agreable
[Que] ie te veux passer ce port espouuentable.
[Ce q]ue faire à viuant ie n'eu iamais desir:
[Mais] tu m'as mis au cœur tant et tant de plaisir,
[Que] ie ne me souuiens ny des umbres noircies,
[Ni] du palais ou sont les sanglãtes harpies:
[Alor]s et tout soudain met les bras au basteau
Et auecques iceux le passa de là l'eau. (S. 7)
Harlequin s'en allant luy fait mille gambades
Mille saults, mille bon[d]s et mille bonnetades,
En reculant tousiours; Charon voyant cecy,
L'admire en ses façons, et le salue aussi,
Riant si haultement que la riue resonne.
Ce qui feit qu'en l'enfer une alarme se donne.
Esbahy de cecy, car le rire iamais
N'y feust onc entendu, ny l'amour, ny la paix,
Le Chien à trois gosiers lèue droicte l'or[eille]
Et pour faire bon guet aussi tost s'appareille,
Se secoue, s'estent; mais arrive enfin
Au deuant de ses yeux le plaisant Harlequin,
Qui luy rit d'aussi loing qu'il le voit qui desire
Peu à peu l'approchant de le pouuoir seduire
Bien que son cœur de crainte extrememẽt trẽ[bloit]
De l'horrible hideur qu'en Cerbere il voyoit

Car son poil herissé sur ses espaules dures
Ses grans yeux enflammez, ses effroyables hu[res]
Ses trois langues pointues, et son cruel aboy
Le mirent peu fallut de grand pœur hors de s[oy.]
A la fin resolu hardiment le regarde
L'approche peu à peu le flate, le mignarde
Si bien qu'il le rendit si ployable et si doux
[Qu'i]l le coucha grattant dessus ses deux genoux, (S. 8)
[L'en] dort si brauement, voire de telle sorte
[Qu'i]l passe sans danger d'enfer l'ardente porte
[Entre] en dedans la salle, ou la estoit Pluton
[Ses] trois Juges, sa femme et la parque Clothon
[e] gere serpens chef et maintes criminelles.
[Si t]ost que Pluton veit, et tous semblablement,
[Har]lequin la entré, marcher si hardiment,
[r]estent tremblans plus effroiez sur l'heure
[Qu]e quand Cardine oza efforcer leur demeure.
[Qui] es tu dit Pluton qui viens si hardiment,
[Dan]s la salle des morts: Je suis certainement
[Re]põdit Harlequin, vn qui viens cy pour estre
De tes suposts et toy, et le Roy et le maistre,
[Re]gardes moy donc bien! alors il feit vn sault
[En] arriere courbe de quatre pieds de hault,
[Da]nce en Bargamache, et desployãt sa langue
[Leu]r fait en bouffonnant vne gaye harangue.
Quand Pluton l'entendit et ses supposts aussi
[Si s]e sentent du cœur arracher le soucy
[Leur m]ortelle ranqueur ordement enfiellee,
[S'est] en vn mesme coup de leur cœur escoullee.
s . . . ll . . . s aime doeil, aime cris
S'eschangea sereinee en vn esclatant ris (S. 9)
Si que Pluton alors tout ioyeux luy demande
S'il vouloit avec luy demeurer de sa bande:
Je te feray, dit-il, mon Lieutenant icy
Et le premier bourreau de mon enfer noirci.
Non, respõd Harlequin, i'ayme mieux la haut
Le plus petit viuãt, que mort le grãd ma[got]
Garde bien ceste proye en ton partage esch[eu]
Ton palais, tes demons et ton sceptre fourch[u[.
Et croy que le plus tard que ie pourray, sans d[oute]
Que ie retourneray m'enfermer sous ta voust[e]
Mais ie te pri', Pluton, auant que m'en aller
De ce lieu souterrain, que ie puisse parler
Estant la haut au jour, de quelque courtoisie
Que tu m'auras cy fait, estant encore en[vie]
Or tien voicy pour toy: lors d'un geste inconst[ant]

Son corps par trente fois il va pirouetant;
Il chet au bout du tour; et les esprits de rire:
Et Pluton mesmement, qui ces mots luy va dire:
Pourueu que mes demons ne me demandes p[as],
Je iure par le Stix qu'il n'y a rien ça bas
Que tu n'ayes de moi, et fust ce ma cuisine.
Je veux dit Harlequin que me donnes Cardi[ne]
Ceste vieille . . . [1])
[Pluton] tout estonné en se grinçant les dents (S. 10)
[ ] de courroux, gette son sceptre en terre
[Pour p]eu qu'[à] Harlequin pieds et mains il n'ẽferre.
[Ah, bo]uffon, ce dit il, tu m'as donc abusé,
[Car j]e ne m'estois point de Cardine aduisé.
[Prends] ma femme plustost et laisse moy icy
[Gard]er ceste traistresse en cest enfer noircy.
[Ah] non, dit Harlequin, ie veux auoir Cardine.
[Env]oyez la querir, sans faire tant de mine.
[Un] Dieu ne romp iamais le propos qu'il a dit,
[Ouu]re moy le portail de cest enfer maudit
[Et li]ure en mes mains celle que ie demande.
[L]e Dieu fort courroucé tout a l'heure cõmande
[Qu]on mette en liberté Cardine entre ses mains,
[Ce] qui fut fait; puis sort le pas des umbres vains
[Et] vient en se mocquãt iusqu'au bord du passage,
Qui separe des morts et des vifs l'heritage.
[O]u il trouua encor le bastelier Charon,
[A]uquel dit en gossant „As-tu veu un larron
[P]lus subtil que ie suis, qui ay trompé ton maistre,
[T]oy et tous les demõs, qui sont dessous son septre:
Harlequin ie m'appelle, en qui or tu peux voir
[Que] les diables n'ont pas plus que moy de scauoir“
— — — — — — — — — — — — — — [2])
Passe nous donc à coup ta hideuse riuiere. (S. 11)
Charon qui oit cecy, le regard estonné,
Voyant ce qu'il auoit dans l'enfer butiné,
Se fasche, se debat, Harlequin luy conteste
Disant, comment Charon veux tu faire la best[e]
Veux tu plus que ton maistre esplucher la rai[son]
Ostez moy, passez moy hors [de] ceste region.
Je le veux biẽ dit-il, mais pren garde qu'ẽ l'[onde]
Ne retombe l'esprit en te passant au monde
Car tu verras tantost enfler le sein bourbeux

---

[1]) Der Rest ist im Originale abgeschnitten.

[2]) Die 24. Zeile der Seite 10 des Originaltextes ist ganz und gar abgeschnitten.

De ce fleuue grondant, superbe et orgueille[ux].
A l'heure il les cbarque, et à l'heure il voit
Qui tremble, qui fremit qui se fond et se pa[?]
Le flot mutin s'esleue et porte le vaisseau
Sans dessous, renuersé en l'abisme de l'eau.
Les vndes d'Acheron sont au passer gayab[les.]
Mais iamais au retour ne sont plus repass[ables.]
Tous deux tõbent au fond e Charon me[creant]
Qui à peine gaigna le bord habillement
Du solitaire effroy de la Lune cornue
Maudissant Harlequin, son ris et sa venu[e.]
Car sa moustache grise extremement [ ]
Pissoit comme des troicts une pluye e [ ]
Tandis à grand trauail deça le trist[e port]
[Har]lequin en nageant eschappa de la mort (S. 12)
[Et] si tost qu'il ne vit que la mere Cardine
[Rep]aroissoit dessus la riuiere maligne
[Con] neut tout clerement se voyant eschappé
[Que] qui pense tromper souuent il est trompé,
[Et qu]e l'arrest du Ciel puissant irretractable
[Est] eternellement ferme et intollerable.

Fin des faicts et gestes de Harlequin.

No. VI (zu S. 154 und 165 f.).

Das zweitälteste Harlekin-Dokument.

(Harlekins Antwort auf die im Anhang V mitgeteilte „Histoire plaisante . . . .“)

Response di gestes de Arlequin au poëte fils de Madame Cardine, En langue Arlequine, en façon de prologue, par luy mesme, de sa Descente aux Enfers et du retour d'iceluy. A Paris, Pour Monsieur Arlequin. 1585. In 8°. — „Les Joyeusetez Facecies et folastres Imaginacions de Caresme Prenant, Gautier Garguille, Guillot Goriu, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin, Moulinet, etc.“ Et se vend chez Techener, Libraire Tenant sa Boutique Place du Louvre No. 12 MDCCCXXXIV (Bibl. Nationale: Inv. Réserve Y^2, 2524). — Textproben, Inhaltsangabe, kritische Bemerkungen bei Picot „Le monologue dramatique“, Romania XVI, p. 540 ff.

1. En allant hier au soir a promener
Joieusement, pour voir un beau iardin
Dans la maison d'vn certain mien voisin

Qui auec luy m'entretint à souper
En retournant pour m'en aller coucher
Je prins colere auec vn sot badin
D'auoir osé composer d'Arlequin.
Et toute nuit ie ny fi que songer.
Puis en songeant ie descens à l'enfer
Pour retrouuer Proserpine et Pluton,
Où le soleil iamais ne va coucher.
Primis i'y vis le nautonnier Charon
Auecque son bateau bordé de fer,
Et ie le saluis à ma façon
Disant „Vieillard garçon,
Mene moi à l'enfer a retrouué
Ce sot poeta qui mes gestes a imprimé.
Lui tost il m'a passé.
Je descendis comme vn qui va mourant
Et vis Cerbere au gosier abaiant
Pour quoy (les) chiens sont friant
J'auois porté vn gigot de mouton
Pour tost donner manger au compagnon,
Il grondit comme vn lion.
Et quand il vid le gigot en ma main,
Alors il se teu et ne dit rien,
Il estoit mort de faim.
Incontinent lui iettai le gigo.
Il s'entretient en rongeant ce gras o;
Et moi sans dire mo,
Je m'en allis ainsi tout bellement
Pour retrouuer Pluton et tous ses gent.
Et ie vis mon galant,
Qui estoit prest d'entrer dedans le feu
Auec vne troupe de coquins et gueu
Touiours en ce lieu.
„Ici ie suis conduit pour ma ruine
Pour la rançon de ma mere Cardine
O que grand' discipline.
Ils m'ont donné pour estre maquereau"
Me disoit-il, ce sale, mourueux, bourreau,
Et crioit comme un veau.
„Monsieur Arlequin, priez pour moi Pluton
Qu'il me renuoie hors de ceste prison.
Moi lui dis: „Cardinon
De ce pays iamais ne sortiras
Si tu ne rens cela que tu robas.
Et plus trompé tu as
Les comedians de l'Hostel de Bourgongne.

Ils me l'ont dit et si ce n'est mensongne,
A Saint Cloud et Boulongne
Tu as mené tant de putaine à pied
Et de leurs gains tu voulois la moitié.
N'est ce vn grand' pitié
Que les pauures putaines se lamente
Que tu luy veux manger toute sa rente.
Et tu as pris vne meschante
Putaine, couchant dessus la paillia
Pour faire une belle race de canaillia:
C'est dommage que la Gallia
Aye produit vn homme si meschan
Qui veut faire Arlequin chef des rufian.
Si i'estois Parisian,
Je te voudrois creuer les yeux en teste
Pourquoy tu as faict auec moi la beste.
Te semble t'il honneste
A me traiter en boufon et macreau
C'est ton mestier, cornard, gourmant, pourceau,
Cela te semble t'il beau?
Si ie te trouue vne fois en mon pai
Je te ferai sauter le mont Ceni!"
Et luy me respondi:
„Arlequin ie vous prie me pardonné
Ce que i'ay fait c'est par necessité,
Je n'auois que mangé
Si ie n'auois trouué cest inuention
De vos beaux faits ayant trompé Pluton,
Je vous requiers pardon
De ce que i'ay composé contre vous
Et si i'en ay menti par mille coups."
Et ie lui dit: „Grand fou,
Je ne suis point bouffon, fils de Cardine,
Comme l'escrit ton histoire badine,
Marmiton de cuisine.
Si ie pensois de n'auoir ma reuange,
Je me voudroi noier dedans la fange.
La colere me mange.
De te punir i'ay bien meilleur moian
Plus que n'a l'espagnol contre le flaman.
Venez tous de ceau!
Incontinent ie voi courir vers moi
Trois presidens de Pluton, par ma foi,
Alors ie me repantoi,
D'auoir incommodé pour l'ignorant
Pluton, Eac, Minos et Radamant,

Tretous venoient disant:
Qu'es tu venu à faire en ceste place?
Et moi lui dis „pour auoir vengeour".
Pluton la teste basse
Les autres tous me venoient à l'entour,
Et Proserpine encor me fit l'amour;
Et moi ie fis un tour
En iurant fort, morbieu Madamiselle,
Jamais n'ai veu vne femme plus belle;
Je tirai ma scarcelle,
Disant „M'amie ore suis ton mignon".
A rire alors se prit maistre Pluton
Et me dit „Compagnon
Demande moi quelle grace te plaira,
Toute ma cour tost te l'accordera".
Alors moi me songea
Et dis „Laissez venir auecque moi
Ce maquereau qui des rufians est roi".
Arlequin, par ma foi,
Desia sans vous ie l'eusse maltraité
Pourquoy sa mere Cardine il a trompé.
Il fut ia condamné
A la fumée ainsi que les harans,
Sont-ce pas grands tourmens?
„Nenni, Monsieur, ie dis, ce n'est pas tro
Que c'est trop peu de voyage pour tel cheno.
Donnez moi ce maro
Que ie lui veus faire faire penitence
Plus là qu'ici pour sa sotte insolence."
„Je t'en donne puissance"
Pluton me dit „faire ce que tu veux".
Je le tirai alors de ce bas lieu
„J'ay eschapé le feu"
Disoit en soi ce malotru Cardin
Mais ne sauoit le grand cœur d'Arlequin.
Moi ie lui dis „Coquin
Tu dois auoir de moi plus grand arrest
Car le tourment de Pluton si grand n'est.
Je t'ordonne, valet,
De plus ne faire ainsi le maquereau
Mais que tu sois seruant de Jean Roseau
Et ne manger morceau
De viande cuite au feu ne cuite au four
Et aller ouir vn dotour,
Lourd ignorant, i'en ay d'un souuenance,
Que c'est vne tres grande penitence,

Et que l'hiver tu dance
Tout nu parmi la ville et puis cours
Et demeurer la nuit au mont Ceni,
Et ne manger que ri,
Incontinent qu'il sort bouillant du pot,
Et l'envoyer à bas sans dire mot,
Et ne faire plus le sot:
Faisant ici le poëte au vers creué,
Mais tu iras vuider le bas, priué —
Encor bon, i'ay trouué:
Quand tu viendras voir les comedians,
Tu paieras à beaus deniers contans
Et ne passe plus franc.
Pourquoi te viendra faite plus grand affront
Plus que n'en fit Horace sur le pont.
Et moi ie t'en respont.
Il n'est honneste qu'un gueu tout farcineur
Et pour estre mechant et pour estre trompeur
Et pour estre menteur
Je te condamne estre rompu, bruslé,
Et à la galere, et puis estre fouetté,
Car tu l'as merité."
Je lui disois ainsi tout en dormant.
Lors ie m'esueille avec lui deuisant
Et tout incontinent
J'ouvre les yeux, et me trouue tombé
Du lit mollet. Ainsi qu'un gras Abbé.
Suis ie pas escouté?
Cela que i'ay condamné en dorman,
Je ce confirme encores dedorman.
Et ie m'en vai dedan
A faire sortir nos gens pour commencer,
Puisque le fils de Cardine est condamné."

Excuse faite au seigneur Arlequin par le poetrillon morfondu.

Aueuglé du bandeau d'ignorance execrable,
Contre Arlequin le Grand j'ai bavé mon caquet.
Minos m'a condamné en l'infernal parquet,
De faire à ce seigneur une amende honorable:
Je me confesse donc poetrillon embrenable,
Gadouar des priuez du Plutonin laquet.
Du tripot merdelin ie suis puant naquet
Qui pour Carme ai des vers pourris au trou merdable.
Mais Arlequin le Roi commande à l'Acheron,

10. Il est duc des esprits de la bande infernale.
Je le maintien pour tel, aiant la torche au poin,
Et pour montrer, comment de son honneur i'ay soin,
Pour lui cest estron chaud sous vostre nez i'auale.

No. VII (zu S. 171, 186, 194).

Der Harlekin Tironi aus Bergamo.

Es war am 23. Februar 1899. Wir saßen oben in der città alta di Bergamo, in den hohen, kühlen Räumen des gotischen Palazzo Vecchio, von dessen Balkon man herunter auf Tassos Standbild und hinüber auf das Denkmal Garibaldis sieht. Der Hügel, auf dem sich Altbergamo mit seinen hohen Stadtmauern, Toren und Türmen erhebt, ein italienisches Rotenburg ob d. Tauber, gehörte er zur Heimat unseres Harlekin — ja oder nein?

Immer wieder stieg die zweifelnde Frage in uns auf, so oft der Gianni, der dienende Zwerg in dem hohen Bibliothekspalast, uns einen neuen Folianten anschleppte.

Der Gianni war entschieden für die Bejahung unserer Frage, deren Inhalt er bald nach unserer Ankunft mit geheimnisvoller Miene den Freunden in der Weinstube anvertraut hatte. Denn Giannis Freunde interessierten sich für die Wissenschaft! Das sollten wir am 23. Februar erfahren.

In das Arbeitszimmer der Bibliothek trat elastischen Schrittes ein mittelgroßer, breiter Mann, den grauen Schlapphut vom braunen, gewellten Haare ziehend. Einen eleganten Gruß den Anwesenden zuwerfend, glitt er mit dem Gemälde, das er unterm Arm zu tragen schien, hinüber ins Zimmer des Direktors. Der elastische Mann war offenbar ein Maler. Die Türe des Direktorzimmers steht immer ganz offen, die Herren sprachen sehr laut. Wiederholt drangen aus der eifrigen Diskussion heraus die Worte „Strasburgo“, „Bargum“, „Arlecchi“, „Ganass“ laut und deutlich an unser Ohr. Unfreiwillig mußten wir zuhören. Denn die laute Diskussion machte jedes Arbeiten unmöglich. Wie die Italiener sich ereifern können! Schon diskutierten und gestikulierten alle Beamten der Bibliothek durcheinander, in heißem Wortgefecht um den Direktor und

den gewandten Mann sich drängend. Richtig, man sprach von unseren Nachforschungen über die ersten Harlekindarsteller. Die mußten Bergamasken sein. Darüber war das Kollegium einig. Denn die Namen Ganassa,[1]) Gavazzi,[2]) Cavazzi sind ja seit urdenklichen Zeiten in Bergamo vertreten. Der Direktor erklärte den Herren, er habe uns aus der viele Bände umfassenden Handschrift des Giuseppe Mozzo „Antichità Bergamasche" (Abschriften aus staatlichen, kirchlichen und notariellen Akten), aus der wir lange Auszüge machten, die Familie Ganassa im Bergamaskischen schon für das Jahr 1288 nachgewiesen (Tomo III, unter „Ganassa"). Er legte ferner dar, daß die Gelehrten darüber stritten, ob einer der ältesten Harlekindarsteller ‚Alberto Ganassa'[3]) oder ‚Alberto Gavazzi' geheißen habe. Die Verwechslung der beiden Namen in einem geschriebenen Dokument, noch dazu in einem ausländischen (französischen), sei fast unvermeidlich. Denn in Mozzos Manuskript erscheint der Name Ganassa in den Formen 1. Ganassa, 2. Ganassi, 3. de Ganassis, 4. Ganasse.

Der Familienname Gavazzi (Schreibung nur „v" — „zz") (wahrscheinlich aus „de Gavazzis" entstanden; Gavazzo = [lat. Gavatio, Gavatium] Dorf in der Valle Seriana), schon 1212 nachzuweisen, laute im Dialekt: (Gavass'). Bei flüchtiger Schreibung könne in den Pariser Dokumenten des XVI. Jahrhunderts für Ganasse oder Ganassi sehr leicht Gauasse oder Gauassi gelesen werden — das genüge, um den Bergamasker Familiennamen Ganassa in den nicht minder Bergamasker Familiennamen Gavazzi zu verwandeln. — Dann stellte uns der Direktor den elastischen Unbekannten vor: „Signor Mezzerardi!"

Der zeigte uns das eigens für uns mitgebrachte vermeintliche Gemälde, das wir jetzt als einen Steindruck erkannten, und zwar enthielt er eine Szene der Pariser Comédie Italienne mit den bekannten Gestalten des Arlequin, Scaramouche, Scapin etc. des XVII. Jahrhunderts. Damit nicht zufrieden,

[1]) Siehe oben p. 227 ff.

[2]) D'Ancona, „Origini" II. 455 ff. — „Ganassa" ist die richtige Form.

[3]) Der Name „Alberto Ganassa" ist schon 1365 belegt (Mozzo, ms. cit. III, p. 102).

verschwand der kunstbegeisterte Mezzerardi für eine Viertelstunde, nach deren Verlauf er mit einem langen Pergament zurückkehrte. Sich elegant verneigend, übergab uns dieser Schuster — der Direktor hatte uns Mezzerardis Amt und Würden in der Zwischenzeit verraten — das Pergament, indem er stolz auf folgende Stelle zeigte: „Al Banco del Vicario della Valle Brembana superiore. 30. Aprile 1528. Fra i testimoni presenti: Joanne Francisco quondam ser Andree de Ganassis de Serina". Das war also wieder ein Ganassa-Dokument, wenn auch nicht das von uns gesuchte, das uns über die Biographie des Zanni Alberto Ganassa Näheres hätte mitteilen sollen. Immerhin ließen wir — in der Absicht, über die Familie Ganassa des XVI. Jahrhunderts einiges Material für etwaige weitere Forschungen anderer zusammenzustellen — die Schrift durch den Herrn Direktor und Paläographen Mazzi untersuchen. Ebenso bereitwillig wie Herr Mazzi nahm dann der zweite Bibliothekar, Herr Professor Foresti, mit Erlaubnis Mezzerardis eine Kopie des geprüften Dokuments, die er uns später überließ.[1]) Mezzerardi entschädigten wir durch den Ankauf seines Harlekindrucks.

Aber Mezzerardi hatte noch weiter für die Wissenschaft gesorgt!

Wir hatten ihm, so gut es ging — Mezzerardi spricht

---

[1]) Aus der Zeit des Bergamasker Zanni Alberto Ganassa, d. h. aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, haben wir in dem III. Bande des erwähnten Mozzoschen Manuskripts (unter G) viele auf die Familie Ganassa bezügliche Dokumente gefunden, z. B. aus den Jahren

1557: Franciscus f. q. D. Alexandri de Ganassis ciuis et hab. Berg. et D. Alexander eius filius.

1567: Jo. Franciscus f. q. d. Alexandri de Ganassis Civ. et habit. Berg.

1572: Testamentum d. Jo. Bapt. de Ganassis. In actis Gabrielis de Lazaronibus. Arch. Civitatis.

1576: Roccus et Jo. Bapt. fratres f. q. d. Jo. Franc. de Ganassis Ciues Berg. diuiserunt.

1579: Roccus f. q. Jo. Francisci de Ganassis. — Wenn Alberto Ganassa in keinem der seine Verwandten oder Namensvettern betr. Dokumente erwähnt wird, so kommt das von seinem Wanderleben her, das lange vor 1571 begonnen haben mag. — Vielleicht gelingt es anderen trotzdem, neue Spuren des berühmten Zanni aufzufinden.

nur Bergamaskisch — zu verstehen gegeben, daß wir gern Harlekinmasken — alte oder neue — sehen möchten.

Schon winkt uns Mezzerardi, ihm zu folgen. Eiligst steigen wir die ganz außerhalb des Palazzo Vecchio liegende gedeckte Bibliothekstreppe hinab, gehen über die Piazza Garibaldi, biegen links in die fünf Schritte breite Via Colleoni, Altbergamos Hauptstraße, ein und machen gleich rechts vor einem Spezereiladen Halt, mit der Firma „Giuseppe Tironi". Der Inhaber, ein großer Mann Ende der Dreißiger, von gemütlichem Aussehen, steht hinter dem Ladentisch und verkauft gerade Feigen und Zucker. Wie alle seine Kollegen in Italien und Frankreich ist er während des Aufenthalts im Laden in einen langen, weißen, blusenartigen Mantel gehüllt.

Mezzerardi setzt kurz den Zweck unseres Kommens auseinander, grüßt elegant wie immer — und verschwindet. Wir haben ihn nie wiedergesehen. — Giuseppe Tironi erzählt uns nun — er bedient seine zahlreichen Kunden dabei ruhig weiter —, er sei augenblicklich der Harlekindarsteller beim Karneval in Bergamo.[1])

Wir fragen, wo und wie er denn den Harlekin habe spielen lernen. Da erzählt uns Tironi, immer gemütlich und heiter, eine lange Geschichte, deren Inhalt ist: Den Harlekin müsse man sehr früh lernen, solange die Glieder noch jung seien. Denn der Harlekin sei so schwer zu spielen, daß ein kräftiger Mann wie er die Rolle kaum zwei Tage hintereinander aushalten könne.[2]) Er habe als Kind die Kunst bei Giuseppe Francesco Possì gelernt, dem früheren Fastnachts-Harlekin, der im übrigen Angestellter eines Manufakturwarenhauses gewesen sei. Seit dessen Tode (1874) sei die Harlekinwürde auf die Schüler des Meisters übergegangen: auf Alessandro Rossini (Kommis bei einem Fellhändler), auf Semensa (einen Nudelfabrikanten) und auf ihn, Giuseppe Tironi. Seit 1874 also verkörpere er, mit großem Erfolg, den Harlekin auf dem Karneval nicht nur in Bergamo, sondern auch in Mailand und Lecco.[3])

[1]) Sofort fiel uns als Analogon die komische Figur des Pritschenmeisters auf den Schützenfesten der hannöverschen Dörfer ein.

[2]) Vergl. unsern Text, p. 218 ff.

[3]) Der Haupttag des Mailänder Karneval fällt mit dem in Bergamo nicht zusammen.

Leider werde es mit dem Harlekin immer weniger, und bald werde man auf dem Karneval keinen Harlekindarsteller mehr brauchen. Dann holte Signora Tironi, der man den Stolz auf ihres Mannes Künstlerberuf anmerkt, das Harlekinkostüm in das hinter dem Laden gelegene Magazin. Uns interessierte vor allem die Harlekinmaske. Sie besteht aus zwei getrennten Teilen: der eigentlichen Maske und dem Vollbart. Beide sind schwarz. Die schwarze Maske, deren Photographie der Leser vor Augen hat (p. 171), ist sehr hoch. Sie bedeckt die ganze Stirn des Darstellers und einen Teil der Haare. Man beachte die tiefliegenden Augenlöcher (vergl. die anderen Harlekinmasken und unsern Text, oben pp. 170 ff.)! Man sehe ferner auf die ungeheuer weit hervortretenden buschigen Augenbrauen (vergl. Text pp. 174—178), auf die Stumpfnase, sowie die schwarzen Haare, die den unteren Rand der Halbmaske bilden!

Ein roter, breiter, hornartiger Auswuchs tritt über dem linken Auge hervor. „Corne“ [1]) nennt ihn Tironi. Und die ganze Familie, die sich unterdessen im Magazin versammelt hat, erklärt im Chorus, das „Horn“ stelle eine Stoßverletzung dar, die Harlekin bei seinem wilden Umhertoben sich zugezogen habe.[2])

Nun setzt Tironi den ersten Teil der Maske auf: das schwarze Gesicht. Während er den zweiten Teil, den Vollbart, von einem Mehlfaß herabnimmt, ihn übers Kinn zieht und nach der Harlekinpritsche greift, demonstriert er, schon ein halber Harlekin:

„Achtung, meine Herrschaften! Jetzt zieht Harlekin den schwarzen Vollbart an. Sehen Sie, zwischen der Maske und dem Vollbart glänzt es weiß. Sie fragen: Was soll das Weiße bedeuten? ‚Das bedeutet, daß der Harlekin, wenn er auch schwarz und häßlich aussieht, doch ein Mensch ist wie Ihr.‘“ [3]) Die letzten Worte deklamiert Tironi sogar in Versen, aber so schnell, daß wir sie nicht aufzeichnen können. Dann greift er nach der Kopfbedeckung, einem breiten, weißen, vorn aufgeklappten Filzzweimaster, um den ein langer Fuchsen-

[1]) Vergl. Text p. 172 ff. und die Harlekinmasken.

[2]) Also in Italien versteht man den Sinn dieses Hornes nicht mehr.

[3]) Die Harlekinmaske erregt also die Empfindung des Unmenschlichen.

schwanz herumläuft.[1]) „Was bedeutet denn der Fuchsenschwanz?“ fragen wir. „Ja, das sollte eigentlich ein Marderschwanz sein,“ meint Tironi, „aber der ist zu teuer, und da nehmen wir in Bergamo Fuchsen- oder Hasenschwänze.“ — „Ja, aber was bedeutet denn der Tierschwanz überhaupt?“[2]) „Ach“, meint Tironi, und jedes Familienmitglied wiederholt es, „das ist eine verrückte Idee, eine Eitelkeit, ‚ambizione‘ des Harlekin.“

Wir schlugen nun Tironi vor, er solle sich im kompleten Harlekinkostüm für uns photographieren lassen. Schallendes Gelächter aller derer von Tironi! „Gut“, sagt Tironi, „aber Sie müssen ein paar Tage warten: meine Harlekinhosen sind beim Schneider“. Daraufhin verabschieden wir uns. — Nach ein paar Tagen erscheint der Verfasser wieder bei Tironi, dessen Harlekinhosen aber immer noch beim Schneider sind. Umsonst bitten wir Tironi, sich nur mit Maske und Hut photographieren zu lassen. Sein Künstlerstolz sträubt sich dagegen, und obgleich ihm keine Kosten entstehen sollen. ist er nicht dazu zu bringen, „ein unvollständiges Bild des Harlekin Tironi“ in die Welt zu schicken. Gern aber leiht er uns seine Maske zu photographischen Zwecken, unter der Bedingung, ihre Provenienz anzugeben und das nächste Mal, falls wir wieder nach Bergamo kommen sollten, den Harlekin Tironi im Gesamtkostüm photographieren zu lassen. —

Die Tironische Harlekinmaske macht den Eindruck eines Affen- oder Katzengesichts.[3]) Jedenfalls hat sie gar keine menschlichen Züge. Darin stimmt sie überein mit der von Watteau im „Départ des Comédiens Italiens“[4]) wiedergegebenen. Schon das zeugt für das hohe Alter des in Bergamo bezw. Mailand (Tironi hat die Maske in Mailand gekauft) benutzten Maskenmodells. Wir gaben oben p. 173 ein solches Modell mit zugehöriger Maske. Beide stammen aus dem Archiv der Pariser Oper, wo sie mit der liebenswürdigen Erlaubnis des

---

[1]) Vergl. pp. 4, 186, 225.

[2]) Vergl. Text pp. 186, 225. Auch dieses Detail des Harlekinkostüms ist dem Volke in Italien unverständlich.

[3]) Vergl. oben unsern Text pp. 171, 170, Anm. 3 u. 4.

[4]) Vergl. oben p. 172, Anm. 2.

jetzigen Bibliothekars, des Herrn Malherbe, photographiert wurden. Die Harlekinmasken sind von den Zanni-Darstellern des XVI. und XVII. Jahrhunderts aus Frankreich nach Italien gebracht worden.[1]) Dort wurden die Modelle teils beibehalten, wie in dem eben behandelten Falle, teils aber auch schon früh verschönert. Das beweisen die Masken des Harlekin Martinelli (reproduziert bei Riccoboni, op. cit. II, pl. 1 und vergl. Rasi, op. cit. II, 97 ff.) aus dem Jahre 1600. Es sind die ältesten Harlekinreproduktionen, deren wir habhaft werden konnten. Die italienische Harlekinmaske des Jahres 1593[2]) ist uns bis jetzt noch nicht zugänglich gewesen.

No. VIII (zu S. 179ff.).

Ein verlorener Harlekin-Holzschnitt des XVI. Jahrhunderts.

Das Cabinet des Estampes der Pariser Nationalbibliothek enthält unter der Bezeichnung „Bibliothèque Ste Geneviève. Recueil de gravures sur bois Ea 79" (Blätter 47 und 48) einen Holzschnitt, der gedruckt die Seitenzahl VII trägt. Er gehört einer verloren gegangenen Holzschnittsammlung an, die Personen der commedia dell' arte darstellte. Nur 4 Nummern dieser Sammlung sind in dem erwähnten Recueil Ea 79 des Cabinet des Estampes auf uns gekommen:

1. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl IIII der verlorenen Publikation „Messere Dotour".

2. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl V der verlorenen Publikation „Pantalon".

3. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl VI der verlorenen Publikation „Zani Corneto".

4. Holzstich mit gedruckter Seitenzahl VII der verlorenen Publikation „Francatrippa".

In Rücksicht auf den großen Wert dieser verlorenen Publikation sei hier eine Beschreibung der erhaltenen Stücke gegeben. Vielleicht kann sie dazu beitragen, das Auffinden der ganzen Publikation zu erleichtern.

---

[1]) Oben pp. 204, 232.

[2]) D'Ancona. op. cit. II, 510.

Seite 47 des Recueil Ea 79:

1. Seitenzahl IIII der verlorenen Publikation „Messere Dotour“:

Messerre Pantalon que la nopce se fasse
De Lilie et de moy, si tost qu'il vous plaira
Nous verrons au choquer puis qu'elle est en ma grace
Qui la premiere nuict de nous deux gaignera. IIII.

2. Seitenzahl V der verlorenen Publikation „Pantalon“:

Ha, marmitier Zany, plein de lasche courage
Cesse double poltron, ie t'ay pris sur le faict
Ozes-tu deuant moy te dresser vn postage
Sang bien, ie te tueray pour vn si grand forfaict. V.

3. Seite 48 des Recueil Ea 79, Seitenzahl VI der verlorenen Publikation „Zani Corneto“:[1])

Messere Pantalon, ne soyez pas si beste
De me venir frapper comme un homme obstiné.
Je gouste seulement au brouet de la feste
Afin qu'aucun de vous ne soit empoisonné. VI.

4. Seitenzahl VII der verlorenen Publikation „Francatrippa“:

Ça, ça, ie veux gaigner ta Francisquine aux armes
Faux ruffien Harlequin, ie l'auray malgré toy
Tirons cent coups d'estoc comme estant aux alarmes
Hà ie tien le gallant, la victoire est à moy. VII.

(Zum Namen des Typus „Francisquine vergl. die Verse: 1. „Pour être maquerelle, ainsi que Francisquine“, 2. „Il faudra qu'elle serve et guide les amours“ zitiert von Fournier: Chansons de Gaultier Garguille 1858, p. LXXII, nach den „Comédiens de la cour“, Pasquill von 1603; Bartoli „Scenari inediti della commedia dell' arte“, 1880, p. CXXXIV; unser Bild No. X und unsern Anhang No. IX; ferner in der Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes „Recueil Destailleur B 354; ferner Trautmann, op. cit. p. 229, und Baschet, op. cit. p. 136, Moland, op. cit. p. 134b.)

[1]) Dieser Zanni „Corneto“ wird 1585 bei Bouchet (Serées) zitiert [Bouchet: Serées, ed. von 1635, Rouen, p. 109 (Quatriesme Serée)]: Que si vous voulez que ce mot de mommon et de mommeur vienne du Latin „momus“ qui est à dire „moqueur“ ie le veux bien; car nous voyons les comédiens italiens masquer leur pantalon et leur zani de Jehan Corneto afin de plus hardiment jouer et se mocquer, car le masque ne rougit point.

Die Wichtigkeit des unter 4. rubrizierten Vierzeilers leuchtet ein. Wir sehen die beiden Zanni Francatrippa und Harlequin einander die Liebe der Dienerin Francisquine streitig machen. Aber noch beachtenswerter ist die Tatsache, daß die verlorene Publikation sehr wahrscheinlich einen Harlekin-Holzschnitt enthielt. Der Vierzeiler des Holzschnitts VIII bringt wohl die Antwort Harlekins auf die Anzapfung seines Rivalen Francatrippa. Holzschnitt VIII der verlorenen Publikation enthielte demnach ein Harlekinbild des XVI. Jahrhunderts.

No. IX (zu S. 194 ff.).

Harlekin als Mitglied der Familie der Bergamasker Bauernrüpel (Zannis).

(Dokument in bergamaskisch-venezianischer Mundart aus dem Jahre 1598.)

Wir haben auf Zerbinis Artikel „Sul dialetto bergamasco“ [1]) hin in der „Biblioteca civica di Bergamo“ nach Harlekindokumenten geforscht. In dieser Bibliothek fanden wir u. a. auf Papier geklebte und zu einem kleinen Bändchen vereinigte Fragmente eines illustrierten Büchleins,[2]) das nach den Kostümen der dargestellten Personen dem XVI. Jahrhundert anzugehören schien. Die Seiten 26, 30, 32, 38, 40, 50, 52, 54 tragen die Überschrift „Della Comp. della Bastina Primo (bezw. „secondo“, „terzo“, „quarto“) Donativo“.

Aus den in Frage stehenden Fragmenten geht hervor, daß die Mitglieder dieser „compagnia della Bastina“ sich selbst „Briganti“ nennen und sich gegenseitig den Titel „Asinissimi“ zuerkennen. An der Hand von Brunets „Manuel du Libraire“ I, p. 541 konnten wir die Identität der Fragmente feststellen. Es handelt sich um folgende Publikation (Brunet, op. cit. unter „Attabalippa = Adriano Banchieri = Camillo Scaligeri dalla Tratta“): „La Nobilissima anzi asinissima compagnia delli Briganti della Bastina, descritta e compilata da quattro Imbastinati autori etc. . . . compositione di Camillo Scaglieri dalla Tratta“. Milano, Pacif. Pontio 1598. 12 ff.

[1]) In den Atti del Ateneo di Bergamo 1887. Wir haben Zerbinis Artikel einige Stellen zur Charakterisierung der Bergamasker Zannis entlehnt, z. B. oben, Text p. 195.

[2]) Die Illustrationen, die den Zanni, den Zanni mit dem Doktor und den Venezianer mit seinen Dienern darstellen, sind in unserem Besitz.

Il Donativo, di quatro asinissimi personaggi, et insieme sei servitori d'essi . . . descritto dall'asinissimo et inesperto messer Fibbia Pungentini, 1598, pet. in 12, 30 ff. (Vergl. Giovanni Fantuzzi „Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giov. Fantuzzi Bologna, 1781, Bd. I, 339, unter „Banchieri Adriano".) Wir geben hier nur einen Teil des terzo donativo wieder „fatto dal Fachinissimo Messer Durindel Rastellant[1]) dalla vallada Bergamina" . . . il quale nell'entrar nella Sala sparò due grandi archibuggiate per l'uscio che 'l vento non restasse in camera et impedisse la Bergamasca pronuncia, con la quale diede principioni cosi fatto maniera etc. etc.

Die Vortragsstücke dieses Bergamasker komischen Bauern (Zanni) setzen sich zusammen 1. aus vier Stanzen, gesungen „in lingua nostrana dalle vallade" und „ridotte in Bergamasco da M. Durindello Rastellanti", ferner 2. aus einem Dialog zwischen dem Bergamasken (Zanni) und dem berüchtigten Doktor der commedia dell'arte:

„Marchin Ost e'ol sò garzon (— beginnt der Zanni —)
Ol sò Cogh e Zan Trippon,
Questi son in me fauor,
Bella cosa essr mangiador" usw. usw.

sowie schließlich 3. aus einem Sonett, von unserm Zanni gesungen, der sich selbst mit der Guitarre begleitet:

Der Frühling erwacht in der Natur, und mit ihm in der Seele des jungen Bergamasken, des künftigen Zanni, der Drang ins Weite. Der Vater will den Sohn nur mit Einwilligung der Mutter Zampetta, des Vetters Peder, der Tante Berlusa und der ganzen großen Zanni-Sippe in die Fremde ziehen lassen. So wird denn weitläufiger Familienrat gehalten. Alle erscheinen sie, die Vettern und Onkel und Tanten und Basen mit den seltsamsten Zanni-Namen (Vers 15 ff.), und alle stimmen sie dem jungen Zanni zu. Und zwar ergreift der alte Zanni Camozza („Bocknase") zuerst das Wort, nachdem die Sippe im Chorus ihrem jungen, unternehmenden Mitglied den Beifall ausgedrückt.

Der Zanni Camozza hofft (Vers 37 ff.), der junge Zanni, augenblicklich noch ein „guter, dummer Bauernknabe", werde

[1]) Vergl. oben unsern Text p. 195, Anm. 4.

einst mit großen Ehren als „Doktor“ in das heimatliche Tal zurückkehren. Daraufhin schickt der Familienrat den Burschen auf die Wanderschaft. Der Mutter fällt der Abschied zu schwer. Der Sohn tröstet sie mit komisch sein sollenden Derbheiten, die wenig Achtung vor der Mutter verraten. Schließlich geben alle dem ausziehenden Burschen den Abschiedskuß. Mit dem Notwendigsten an Kleidern, Geld und Nahrung versehen, steigt der angehende Zanni vom Bergamasker Alpendorf das enge Tal herunter, bis zur Talmündung von Verwandten und Freunden begleitet. —

1. D'ol Mis che i Gentihomegn uan de fora
Co i balestri, archebusi, e spontonzi,
E ch'ol se uede per tuch i confi
Chi hà la moier per mà, chi la Segnora.
5. La Primauera, coi herbetti indora
I camp, e manda ros, con fiur de spi.
Asegn', pegori, e bò, da i pezzenì,
E otr' animai a pascer, s'mena a l'hora.
In quel temp, essend stuf de stà a cha',
10. Diss a me pader, che con so lisenza
Voleui andà pe 'l mond a retroua
La me uentura, e lu me dis che senza
Ol parer de me madr' e o'l parentà
Nos contentaua, e quì fu dach sentenza
15. Che tuch nù dù in presenza
De me mader, Zampetta, e Tabarì [1])
Trippu,[2]) Berloch, e Peder me cusi
Con barba Pedruli,[3])
Zan Camozza,[4]) Fregnocola e Panzetta,
20. Zanel, Zanul, Zanott e Zan Paletta,
Tognin e Mastelletta,

[1]) D'Ancona „Origini“ II, 458. 468. Anm. und Baschet, op. cit. p. 13, Anm. 1 und p. 45, Anm. 1.

[2]) Siehe Anhang, oben p. 269, „Zan Trippon“ und vergl. Vers 23 „Francatripp“. Vergl. auch Murray „New English Dict.“ unter „Harlequin“ (anno 1590). Vergl. für das Vorkommen der Form „Trippa“ als Individualname einer komischen Figur im Jahre 1545: Rabelais. IIIe livre. chap. 25.

[3]) Baschet, op. cit. pp. 136/37 u. vergl. über einen Zanni Pedrolino aus der Zeit um 1580 in der Truppe des Adriano Valerini aus Verona: Quadrio. op. cit. III, 2. Teil, p. 236.

[4]) Der Name Camozza ist heute noch in Bergamo vertreten. Es trägt ihn die Familie eines Senators, der zum Verwaltungsrat der Bibl. civica gehört.

Bertol,[1]) Zachagna, Buratì e Podett,
Francatripp,[2]) Arlechì,[3]) Zorz, e Mambret,
E ilò in un drapellet:
Corbella, Franceschina[4]) e Mastellara,
La zia Berlusa, con la sò massara.
La Checha, Berta e Chiara
La Sabadina, Uaspa, Sandra e Isotta,
Felippa, Felippetta, Felippotta.
E tuch in una fratta
La canaia,[5]) i parent, et la Vallada,
Tuch i se raduno in quella fiada.
E in somma de brigada
Me pader ghe contè ol me penser
Azzo ch'ogn'un disess ol sò parer.
E tuch d'un uoler
I diss ch'era ben fach andà pe'l mond
Per fas un ualent'hom
„E po segond
Costù adess è tond"
(Diss Zan Camozza) „chi sà che Dottor
Ol no tornass a chà con grand honor?"
Salto sù ol nos Signor
E diss „bene parlauit Zan Camozza,
Sia fach, no se ghe pensi plu una gozza." —
Me mader che sangiozza
Con i lagremi a i och, diss ò brigada
„Mal uolentera me content, pur uada."
(Unna gatta impedata
No sta sì mal contenta); e in conclusiù
Mi me buttè per terra ingenocchiù,
E ue domand perdù:
„Cara mader, quand' ieri un bordelet
Che mi recordi ch'a cagaui in lett.
E quand fù plu grandett
De tuch le busie ch'a ue deseua
Et le cos da mangia, ch'òue toleua
E in somma, a farla breua

---

[1]) Baschet, op. cit. 334.

[2]) Vergl. Anm. 2 der vorigen Seite.

[3]) Zur Sippe der Bergamasker Zannis gehört im Jahre 1598 also auch Arlechì = Harlekin.

[4]) Vergl. oben unsern Text, p. 180, Anm. 1.

[5]) Dieser wenig schmeichelhafte Beiname der Kanaille, der hier kollektiv gebraucht ist, wird öfters Bergamasker Zannis gegeben, z. B. Quadrio, op. cit. tome V (Indice generale) p. 37, wo von dem „Zan Tabari" (vergl. oben p. 270, Vers 16) Canaja de Val Pelosa (Tal bei Bergamo) die Rede ist.

E uoi cham perdonè de tuch i affagn'
C'haui hauù per me cont in sti uint agn'.
E de tutt quat i dagn'
Che mi u'hauesse dach: „a l'hora le
Piangend' derottament, se leuà in pe
E diss „.oime, oime!
Perche mi morirò co no te uegh
Ma dopo che m'auegh
Che s'è concluso che te deui andà
E me content, to ch'a te uoi dona
Un Tabarì fodra
De rouers, un sachu, quatter camis
E cinque fazzolet (se be i son lis)
Sto salta in barca bis
Tol uolentera, e to sto par de braghi
E sta sachetta, horsù fiol te laghi."
„A l'hora diss me caghi
A doss, me mader, no ste a pianger plu
Ma dem', ue preghi, la beneditiù"
E le co un mozzeghu
Che l'hauea in mà per lauà le scudell
La diss „te benedigh, fiol me bell,
La tetta, e ol cauedell
Che te mettiua in bocha, e i sculazzadi
La chacha, e i oui, co i bochù biassadi
La pappa, et le contadi
Che mi te fea per fart insdromenzà
E ogni fadiga che per ti hà dura
(Oime) son si accorà
Che no pos plu parlà; fiol me bell,
Abrazza la ta mamma;" e in un drapell
Questo parent' e quell
M'abrazzaua, esortandom' „farm' honor
E retorna in Uallada hom de ualor".
Me padr' in sto romor
Ol me piantò in ma un borselì
Che dentr' ol gh era trentase quattrì
Un fiaschett de ui,
Sette pan, du formai, scarpe, e capell
E in spalla me piantò ol me bu fardell.
Basand' quest' e quell
Finidi i bei paroi tols' un bastù
E me spartì, accompagnat da ogn'u
Fin fora del Uallù
Daspò, lassandoi tuchi; per uia segura
Me spartì a retrouà bona uentura." —

Dieses Gedicht läßt uns begreifen, wie die Ansicht entstehen konnte, der Harlekin stamme aus Bergamo. Die Bergamasken stellten ja die besten Zannis! (Vergl. oben pp. 195 ff., 226, 230). Oft nun zogen die Bergamasker Komiker, die immer zwischen Bergamo und Paris unterwegs waren, als Zanni aus der Heimat und kamen als Harlekin von Paris zurück. Vergl. über bergamaskische Züge des Harlekin:

1. Marais dancant la Bergamasque Le vray Harlequin sous le masque, anno 1640, oben p. 15.

2. Harlequin . . . . dance en Bargamasche, anno 1585, oben p. 161, Vers 178.

3. Nashe „Almond for Parrat" (1590) Dedic. „Taking Bergamo in my waye homeward . . . . It was my happe . . . . to light in felow-ship with that famous Francattip-Harlicken, who asked me many particulars of the order and maner of our playes."

Die Bergamasker Zannis haben aus Paris die Teufelsmaske des Harlekin mit in die Heimat gebracht. Dort hat sie sich durch den Karneval bis heute erhalten. Vergl. Anhang No. VII.

No. X (zu S. 198).

Die angeblichen italienischen Harlekindarsteller vor 1590.

a) Drusiano Martinelli. Ist es so sicher, daß Drusiano Martinelli schon im Jahre 1577 während seines Aufenthalts in England die Rolle des Harlekin spielte, wie Scherillo es behauptet? („La vita italiana nel seicento" Artikel: La Commedia dell'Arte" p. 475.) Genauere Nachrichten über Drusiano Martinellis Aufenthalt in England sind nämlich nur zu finden bei Collier „The History of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and Annals of the stage to the restoration," 1831, III, p. 398: „There was an Italian ‚Commediante', named Drousiano, and his company, in London, in January 1577/78", ohne Quellenangabe, nur mit Hinweis auf Band I, p. 235 desselben Werkes: „A company of ‚Italian Players', one of whom was evidently a tumbler or vaulter, attended the Queen in her progress and performed at Windsor". — „Tumbler or vaulter" bedeutet „Clown und Springer", also „Zanni". Das

ist alles! — Erst 1595 ist Drusiano Martinelli als „Arlechino“ nachweisbar (D'Ancona, op. cit. II, 518, 519). — Vergl. sonst noch über Drusiano: Baschet, op. cit. pp. 105 ff., 115 ff., 193 ff.

b) Wir kommen nach Drusiano Martinelli zu Simone da Bologna. Daß Simone da Bologna im Jahre 1574 in Venedig einen Bergamasker Zanni, aber keinen Harlekin spielte, ist schon in unserer Einleitung erwähnt worden (S. 10). Denn Tomasio Porcacchi „Le attioni d'Arrigo terzo“ (zitiert bei Baschet, op. cit p. 61) sagt über die „Gelosi“ vom Jahre 1574 nur: „La quale schiera, sapete quanto suole esser rara nel recitar tragedie, comedie ed altri componimenti scenici, essendovi Simon Bolognese rarissimo in rappresentar la persona d'un facchino Bergamasco (vergl. zu den Bergam. Zannis oben p. 268 f.), ma più raro nell'argutie et nell'incentioni spiritose, che si dilettano e s'insegnano“. Diese Stelle hier aus Porcacchi müssen wir auch Adolfo Bartoli entgegenhalten (Scenari inediti della Commedia dell'arte. Florenz. 1880, Introduzione). Er gibt in der chronologischen Aufzählung der Harlekindarsteller den Simon da Bologna der Truppe der „Gelosi“ als den ältesten nachweisbaren „Arlecchino“ an (Adolfo Bartoli, op. cit. Introduzione, p. CLXXIV).

Wir haben soeben bei Porcacchi gesehen, daß Simone da Bologna schon 1574 in Venedig zur Truppe der „Gelosi“ gehörte. Damals spielte er noch „la persona d'un facchino Bergamasco“ d. h. also, wie vorhin erwähnt wurde, einen Bergamasker Zanni. Wann Simone die Harlekinrolle zu spielen begonnen hat, wissen wir nicht. Magnin (Revue des deux mondes, 1847, p. 1101) nennt unter den im Jahre 1578 in Florenz bei den „Gelosi“ eingetretenen Schauspielern: „Simone, de Bologne, qui jouait le second Zanni sous le nom alors très nouveau d'Arlequin“. Also auch für Magnin ist der Harlekin im Jahre 1578 noch sehr jung. Aber Magnin gibt leider keine Quelle für seine Behauptung an.

In Adolfo Bartolis Text (op. cit. Introduzione, CXXXIII) ist das Wort („Arlecchino“) ein Zusatz Bartolis zu dem Originaltext Francesco Andreinis, welcher nur sagt „Simone da Bologna, ... Zanne ....“. Andreinis „Capitano Spavento“ enthält die Stelle. Der genaue Titel lautet „Le Bravure del

Capitano Spavento divise in molti ragionamenti in forma di dialogo di Francesco Adreini da Pistoia comico geloso. Venetia 1607". Im „Ragionamento decimoquarto" heißt es auf p. 35: .... del Dottor Gratiano .... di quel famoso Gratiano de i comici gelosi. Der Capitano (= Francesco Andreini) sagt weiter: „L'ho conosciuto .... non solo hò conosciuto lui, nominato Lodovico da Bologna, ma hò conosciuto insieme Giulio Pasquati da Padova, che faceva da Pantalone, Simone da Bologna, che faceva da Zanne, Gabrielle da Bologna, che faceva da Francatrippe ....".

Da Francesco Andreini selbst Direktor der „Gelosi" war, (vergl. auch Andreinis zitiertes Werk, p. 35 b) so waren ihm alle Einzelheiten aus der Geschichte dieser Truppe wohl bekannt. Wäre Simone da Bologna der „Arlecchino" der „Gelosi" gewesen, so mußte es an dieser Stelle gesagt werden, um so mehr, als auch Gabrielle da Bologna nicht einfach als Zanni, sondern ganz genau in seiner Spezialrolle „Francatrippe" aufgeführt wird. — Auch sonst erwähnt Francesco Andreini nirgends ein Wort von der angeblichen Harlekinrolle des Simone da Bologna.

So müssen wir denn überhaupt bezweifeln, daß Simone da Bologna je den Harlekin spielte, trotz D'Ancona (op. cit. II, 468), der für den „Harlekin" Simon von Bologna auch keine weitere Quelle als den zitierten Porcacchi anführt. Auf Seite 469 des II. Bandes seiner „Origini" nennt übrigens D'Ancona den Simone da Bologna nur „Zanne" und zitiert dabei Bartolomeo Rossis Zeugnis (Vorrede der „Fiammella", 1584 verfaßt): „M. Simone, zanne de' signori Gelosi, e m. Battista da Rimino, zanne de' signori Confidenti, osservano il vero dicoro de la Bergamasca lingua (vergl. oben pp. 194, 268 f.).

c) Ludovico da Bologna. Aus Adolfo Bartoli (loc. cit.) sowie aus Francesco Andreini (loc. cit.) geht hervor, daß Ludovico da Bologna nicht den Harlekin spielte, wie Baschet op. cit. p. 74 behauptet, sondern daß Ludovicos Rolle der „Dottor Gratiano" war.

d) Auch Pier Maria Cechini hat nie die Rolle des Harlekin gespielt. Jedenfalls ist uns kein Dokument hierüber bekannt, und Trautmann, der vom „Harlekin" Cechini spricht

(op. cit. p. 230), führt auch keins an. Cechini selbst erwähnt in seinen „Brevi discosti intorno alle comedie, comedianti e Spettatori etc.“, Neapel 1616, nichts von seiner angeblichen Harlekintätigkeit. Ebensowenig enthält das hinter Cechinis Werk abgedruckte Adelspatent des Komikers Cechini, vom 12. März 1614, eine daraufbezügliche Anspielung. Cechini spielte — darüber sind alle Historiker des italienischen Theaters einig — den Zanni „Frittelino“. Daß aber dieser Typus „Frittelino“ und der Typus „Arlechino“ zu scheiden sind, ergibt sich aus D'Ancona, op. cit. II, 534, Anm. 2. Wenn also auch Pier Maria Cechini schon 1570 als Zanni „Frittelino“ sicher nachgewiesen ist (vergl. Trautmanns Belege, in den Anmerkungen zu p. 230), so ist damit weder etwas für den italienischen Harlekin vor 1590 noch für den italienischen Harlekin überhaupt bewiesen.

Cechini ist jedoch aus einem anderen Grunde für die Geschichte des Harlekin von Bedeutung. Er berichtet uns nämlich, daß bereits seit 1620 etwa die Tendenz besteht, das Harlekinkostüm regelmäßiger und schöner zu gestalten: Pier Maria Cechini „Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita di Piermaria Cechini, tra Comici detto Frittelino, dedicati al Sereniss. Gran Duca di Toscana Ferdinando Secondo“, in Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628: „L'abito adunque vorebb' esser moderato, il quale s'è molto allontanato et a gran passi discostato dal convenevole, posciachè, invece dei tacconi o rattoppamenti (cose proprie del pover' uomo) portano quasi un recamo di concertate pezzette, che li rappresentano morosi lascivi et non servi ignoranti .... Sì che lo sconcerto dell' habito par che indichi quello dell' ingegno.“ Zitiert bei Croce „Pulcinella“, 1899, p. 23, Anm. 1. —

Im Jahre 1590 ersetzt in England das Wort „Harlicken“ als Kollektivbezeichnung (!) bereits das Wort „Zanni“. Vergl. Thomas Nashe's „Almond for Parrat“ (aus dem Jahre 1590) in der Vorrede, wo er von dem „famous Francatip'-Harlicken“ spricht (zitiert bei Murray „New English Dict.“ 1899, unter „Harlequin“) und Anhang IX, Schluß, 3. In Italien ist aber noch im Jahre 1598 die gebräuchliche Formel „Zan Tripù“. Vergl.

unseren Anhang IX, die einleitenden Worte zu dem Bergamasker Dokument von 1598, sowie dieses Dokument selbst, Vers 17. — So sehen wir denn Italien am Ende des XVI. Jahrhunderts in der Popularität des Wortes Harlekin sogar hinter England zurückstehen, dem das Wort durch die Nachbarschaft Frankreichs geläufiger geworden zu sein scheint.

No. XI.

Harlekin-Etymologien.

1. Nach Ménage, Dictionnaire étymologique de la langue françoise, 1650, soll „Harlequin" identisch sein mit Harlayquino (kleiner Harlay, siehe oben, p. 15). Vergl. Ménage unter „Harlequin".

2. In der neueren Zeit hat zuerst wieder (1836) Paulin Paris (Les manuscrits français de la bibliothèque du roi, I, 322 f.) auf den Zusammenhang der Begriffe „Harlekin" und „Herlekin" aufmerksam gemacht. Er leitete aber das Wort Herlequin ab von „Arlecamp", dem Kirchhof der Stadt Arles, als einen beliebten Tummelplatz des wilden Heeres.

3. Le Prévost (1845, in der oben p. 24 zitierten Ausgabe des Ordericus Vitalis, tome III, p. 371, note 2) erklärte die „Namen" „Herlechinus" und „Arlequin" für identisch.

4. Génin (1846, Variations du langage français depuis le XIIe siècle" p. 454 und p. 460) behielt den von Paulin Paris angenommenen Zusammenhang der Begriffe bei, in dem er folgende Entwickelungskette annahm:

Arlecamps = Arlequin
Arlecamps = Elycamps = Hellequin.

5. Für Diez (Etymologisches Wörterbuch, noch in der 4. Ausgabe, 1878, unter „Arlechino") ist die Identität mit „Hellequin" nicht ganz zweifellos: „Am leichtesten ist noch Zusammenhang zwischen „harlequin" und „hellequin" zuzugeben .... Das Wort ist .... ein so altes französisches, daß seine Herkunft aus Italien noch sehr zweifelhaft erscheinen muß...."

6. Philipps (1860, Vermischte Schriften III, p. 172 und 448, Anm. 290) hält den Zusammenhang zwischen dem Harlekin und dem Herlekin für außer Zweifel.

7. Littré (Dictionnaire unter „Arlequin") setzt die Entwickelungsreihe an: Hellequin, Alichino (vergl. oben, p. 169 ff.), Arlecchino, Arlequin, — unter der Voraussetzung, daß einmal italienische Verbindungstexte zwischen Alichino und Arlecchino gefunden würden. Ebenso:

8. Van den Gheyn (1885) „Essais de mythologie et de philologie comparée", p. 130.

9. Scheler (1888, Dictionnaire d'étymologie française, 3e ed.) unterscheidet:

α) arlequin, vom italienischen arlechino kommend,

β) arlecchino, das ursprünglich nicht italienisch sei und vielleicht das afr. „hellequin" repräsentiere,

γ) hellequin, dessen Etymologie noch sehr unsicher sei, und für dessen Urform er „hennequin" (Hänschen) hält.

10. Wesselofsky (1888) im Giornale Storico della Letteratura Italiana, Vol. XI, „Alichino e Aredodesa" p. 336 und

11. G. Raynaud (1890) in „Etudes Romanes dédiées à Gaston Paris" halten die Entwicklungsreihe Hellequin — Alichino — Arlecchino — Arlequin für die richtige.

12. Darmesteter und Hatzfeld (1896, Dictionnaire, unter Arlequin) gehen von Arlequin aus, das ihnen „mit dem Namen eines berühmten Teufels in den Legenden des Mittelalters zu korrespondieren scheint". Sie führen es im Traité de la formation de la langue française in der Liste der Wörter italienischen Ursprungs an (§ 12, p. 22).

13. Guy (1898, Essay sur la vie et les oeuvres du trouvère Artois Adan de le Hale, p. 408 f.) erklärt „Arlequin" aus „Hellequin" entstanden.

14. Nyrop (1899, „Grammaire historique de la langue française" Tome I, p. 49, n. 6) setzt an: fr. „arlequin" aus ital. „arlecchino".

15. Ein Anonymus in der Quarterly Review (No. 392, Oktober 1902, p. 466) setzt an: afr. halequin, ital. Teufelsname (bei Dante, siehe oben p. 190) alichino, aufgefrischt zum ital. Theaternamen arlecchino (vielleicht beeinflußt durch „alleccare", ablecken, wegen der Gefräßigkeit des arlecchino), neufranz. arlequin.

Alphabetisches Namen- und Sachregister.

A.

Académie Française 57.
Accesi 10.
Adamspiel 83, 146.
Adan de le Hale 22, 37—62.
Albert 5.
Alichino 16, 190, 194.
Aliscamps 174.
Allequinus 190.
Altes Heer 239.
Amadis (Oper) 208.
l'Amour au Théâtre Italien siehe Watteau.
D'Ancona 10, 23, 185, 189, 194, 195, 196, 198, 199, 275 f.
Andreini 197, 274 f.
Anichino 193, 194.
Anfänge des italien. Theaters siehe d'Ancona.
Anti-Chopin 18, 169.
Antifer 92.
Apostelgeschichte 131.
Archiv für das Studium der neueren Sprachen 71, 81, 191.
Ardouin Dumazet 189.
Arlecchino 1, 12, 16, 197 f., 274.
Arlechi 271.
Arlechino 22, 23, 275.
Arlequin 1 ff., 13. 14, 188, 255 ff.
Arlequiniana 223.
Arlequino 229.
arlequins 33, 92.
Arlichino 230.
Armida (Oper) 208.
Arras 39.
Arthus 91.
Artois 54.
Asinaria 230.
Asinissimi 268.
Astaroth (Teufel) 156 ff.
Atti del Ateneo di Bergamo 268.
August (Clown) 11.

B.

Bahlsen 39, 55.
Ballet des Nations 7, 216 f.
Ballet du roi siehe Hofballett.
Balli di Sfessania siehe Callot.
Bapst (Germain) 132.
Barbieri 9.
barbustin siehe Bartmännlein.
Baron (Schauspieler) 178, 208.
Bartmännlein 57.
Bartoli (Adolfo) 267, 274.
Bartoli (Francesco) 230.
Baschet 9, 10, 15, 188, 199, 205, 206, 230, 231, 274 f.
Bastiari 1.
Batteux 170.
Battista da Rimino 275.
Beauchamps (Ballettmeister) 218.
Behrens siehe Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur.
Belial (Teufel) 156 f.
Du Bellay (Joachim) 195.
Belphegor (Teufel) 156 f.
Bergamasca (Tanz) 15, 182.
Bergamasken (als Zanni) 195.
Bergamo 12, 171, 194, 196, 230, 260 f.
Berger 37.
Bernardin 223.
Bertelli (Pietro) 198.
Bertelli (Francesco) 198.
Berufstänzer 216, 217.
Bestiengesicht 58.
Bianchi 8.
Biancolelli siehe Dominique.
Bibliothèque Nationale siehe Nationalbibliothek.
Bilderatlas 72.
Birch-Hirschfeld 7, 172.
v. Blomberg 171, 193.
Boissard (Jean Jacques) 203.
Boissard (Robert) 204.
Bouchet (Guillaume) 147, 148, 203, 267.
Bouchot 232.
Bourgeois gentilhomme 7, 217.
Brandl siehe Archiv für das Studium der neueren Sprachen.
Brantôme 204.
Breton (Jules) 125.
Brighella 197.

Brisson (Adolphe) 83, 123.
Bulletin de la Société des anciens textes 54.
Bühnen-Mantel 75.
Bühnenvordergrund (mittelalterl. und moderne Bühne) 81 f.
Bückeschnurbs 193.

C.

Cabinet des Estampes siehe Kupferstichkabinett.
Callot 196, 213, 219, 220, 224, 225.
Campardon 8, 9.
Capitan Matamoros (kom. Typus) 230.
Capitano Spavento siehe Andreini.
Cardine (Kupplerin) 155 ff., 158 f.
Carême prenant (moralité) siehe Fastnachts-Moralität.
Carré (Albert) 75.
Cechini 232. 276.
Centunculus 12.
Cerberus (Teufel) 156 f., 158 f., 168.
Chalivali siehe Charivari.
Champagne 32 ff.
Chape de Herlequin 69, 146, 168.
Charivari 107 fff., 120 fff., 242—248.
Charivari-Ausschreitungen siehe Herlekin-Ausschreitungen.
Charivari-Lieder s. Herlekin-Lieder.
Charles' wayn 238.
Charon 159 ff.
Chaucer 127, 128.
Chaumont 137 und siehe Diablerie.
Cholières siehe Nachmittage.
Chrestien v. Troyes 32.
Clown 2, 129, und siehe Harlekin-Komik und Zanni.
Codex Runensis 236.
Collier 273.
Collin de Plancy 90.
Comédie Française 3, 6, 208.
— (Sammlungen) 197.
Comédie Italienne 3, 6 ff., 206.
Commedia dell' arte siehe Kunstkomödie.
„Confidenti" 70, 189, 249, 275.
Corneille 208.
Costantini (Angelo) 206.
Costumes de l'Opéra 177.
Covielle 7.
Creizenach 157.
Croce (B.) 196, 230, 276.
Croque- 59.
Crusca 198.
Cyrano de Bergerac siehe Rostand und Fulda.

D.

Dancourt 6.
Dante 190—193.
Darmesteter 57, 278.
Dati 16.
Départ des Comédiens Italiens siehe Watteau.
Deschamps (Eustache) 14.
Despois 7.
Diablerie 136—151.
Dictionnaire du Théâtre siehe Pougin.
Dictionnaire infernal siehe Collin du Phancy.
Dictionnaire des proverbes s. Quittard.
Dietrich 12.
Diez 277.
Divina Commedia 190.
Doctor (komischer Typus) 193, 202, 228, 232, 233, 267, 275.
Dominique 7, 8, 184, 209, 217, 218.
Don Juan 7.
Dorez (Léon) 121, 242.
Dorsetshire 135.
Drumont 122.
Du Cange 57, 58.
Dufresny 6.
Düsseldorf 199.

E.

Ebeling 1.
Ebron (Teufel und Mensch) 152.
Einzelkomödianten 195, 199, 226.
Estienne de Bourbon 63, 67, 118, 140.
Estienne (Henri) 20.
Etudes romanes déd. à G. Paris siehe Raynaud u. Sepet.
Exercitus antiquus siehe Altes Heer.

F.

faire le Harlequin 198.
familia Herlechini (Herlequini) 22, 27.
far lo Zanni 195.
Fastnachts-Harlekin 171.
Fastnachts-Moralität 216.
Faust 3.
Fauvel 21, 104 ff., 242.
„Fedeli" 9.
Feen 54 ff.
Fegefeuer 30.
Ferrari 197.
le Figaro (Zeitung) 189.
Fiorillo (Silvio), siehe Pulcinella u. Capitan Matamoros.
Flandern 53.
Fleury 30.
Florian 5, 187.
Flögel 1.

Flügelbeuger 192.
Foire (Théâtre de la) 3 und siehe Bernadin.
Fontainebleau 90.
Foresti 262.
Fournel 9. 11.
Fournier 122.
Förster siehe Romanische Bibliothek.
Francatrippa (e) siehe Gabrielle da Bologna und 179, 196, 203.
Francischina 180. 267.
Franco (Giacomo) 198.
Frankfurter Zeitung 12.
Franz I. (Frankreich) 227.
Französische Komödie 266.
Fritsche 7.
Frittelino siehe Cechini.
Froissart 143. 144.
Fuchs (E.) 123.
Fuchsenschwanz 4.
Fulda (Ludwig) 75.
Furetière 17, 220.

G.

Gabrielle da Bologna 275.
Ganassa 10, 228 fff., 261 f
Gargantua 153.
Gassenhauer 208.
Gauchelin 24 fff., 57.
Gazette des Beaux-Arts 189.
„Gelosi“ 10, 274 f.
Genée 71.
Genin 277.
Gervasius von Canterbury 31.
Geschichte der Pariser Comédie Italienne siehe Klingler u. Bernadin.
Geschichte des italienischen Theaters siehe Riccoboni.
Geschichte des Teufels 63. 144.
Gesellschaft für Theatergeschichte 2.
Gespensterheer 239.
Gherardi 7, 167, 170, 172, 178, 196, 197, 208 ff.
Giarotoni 206.
Gillot 223.
Giornale Storico della Letteratura Italiana 195, 196 und siehe Wesselofsky.
Giornale storico italiano 227.
Giovanni, Gioan (Zoan) siehe Zanni.
Giuppi 194.
Godefroy 15, 57, 140, 228.
Golther 33, 37, 56, 240.
di Gonzaga (Curtio) 185.
di Gonzaga (Ferdinando) 9.
di Gonzaga (Vincente) 232.
Gottsched 2.
Gozzi 197.
Graf 193.
Grimm (J.) 7, 29, 37, 239.
Gringore (Pierre) 185, 227, 228.
Gröber 53, 106, und siehe Grundriß der rom. Philologie und Zeitschrift für rom. Philologie.
Grundriß der romanischen Philologie 129.
Guarinoni 199.
Guenesche 230.
Guerrini 195, 226.
Guignol 4.
Guillaumot 177
Guy 39, 51, 54, 55, 278.

H.

Habillements et Scènes comiques du Théâtre Italien 176.
Hampelmann 175 f.
Hanequin 118.
Hannequin 14.
Hanswurst 1 f.
Hardouin 189.
Harlay 15 f.
Harlekin
als Akrobat 218—222.
als Ausrufer des Programms 214 f.
als Imitator 208.
Harlekin-Ansprachen 212 f.
— augenhöhlen 174. 178.
— augenrollen 160, 182, 235.
Harlekin außerhalb der Handlung 207—212.
Harlekin-Bart 225, 264.
— beweglichkeit 181 f.
— bilder 267 f.
— bilder (angebliche) 231 f.
— darsteller siehe Bastiari, Dominique, Ganassa, Gherardi, Martinelli, Müller, Nuth, Schuch, Trivelin.
— fetzenkleid 185, 226, 235.
— fuchsenschwanz 4, 186, 265.
— gucklöcher (in der Maske) 178.
— haar 174, 176 f.
— hasenschwanz 187.
Harlekin = „Hauptteufelskerl“ 225.
Harlekinhorn 174, 176, 264.
— höllenfahrt 155, 158 ff, 167.
Harlekin in den „Italienischen Szenen“ 209—211.
— in den „lazzi“ 211.
— in den „losen Szenen“ 209.
— in der Parodie und Travestie 208 f.
— in Fußspitzenstellung 223.

Harlekin in Verwandlungsrollen 209.
— komik 163.
— kopf 225.
— kopfbedeckungen 225, 264.
— kostüm 183—187, 232.
— kunststücke 160 ff.
— mantel 74 ff.
— marionette 4 f.
— maske 4, 168, 176, 225, 264, 266, und siehe di Gonzaga (Curtio).
— maskenmodell „Teufelsfratze" 172—176.
— maskenmodell „Tierstruwelfratze" 168—171.
— maskenmodell „menschliche Struwelfratze 176—178.
Harlekin Mitglied französischer Wandertruppen 216.
Harlekin „mit unbedecktem Gesicht" 177 f.
Harlekinmund 174, 264.
— nase 178.
— pamphlete 166.
— prolog 154.
— repertoire (Handschrift) des Harlequin Dominique 209, 218.
— rolle (ihre Kreierung) 231 f.
— schamlosigkeit 179—181.
Harlekins Franko-Italienisch 212.
— Lumpencharakter 223, 227.
— Selbstmord 210.
— Verbrennung 2.
Harlekinschule 220, 263 ff, 269 f.
Harlekintradition in Frankreich (Übersicht) 3—12, 186 f., 204 f., 222—231.
Harlekintradition (italienische) 232.
Harlekin Virtuose der Tanzkunst 216—218.
Harlekin vor Beginn der Vorstellung 212—215.
Harlekinzoten 212.
Harlequin 1, 10, 14, 15, 16, 17, 155, 180, 188, 189, 214 f., 217, 220, 249 fff., 267.
Harlequino 15.
Harlequinus 18, 169, 180.
Harlicken 276.
Hatzfeldt 57, 278.
Hefner-Alteneck 199.
Heinrich II (England) 238.
Heinrich IV (Frankreich) 10, 15, 90.
Helinand 29, 240.
Heletschieyn 30.
Hellequin 21, 32, 35, 38, 87, 239, 240 f., 243 f.,
Hellequinus 39.
Hennequin 30, 135.
Henrici 2.
Herbertus 236.
Hereford (England) 238.
Herkules 169.
Herla 238.
Herlechinus 27.
Herlekinausrüstung 115, 146.
— ausschreitungen 150.
— bartmasken 112. 139, 140.
— beweglichkeit 117 f.
— bilder 245—248.
— darsteller 242—248.
— fragegruß 57 f., 62, 64—68, 115, 117 f.
— führer 86 fff., 119 f.
— gewänder 114.
— gejohle 146.
— geläut 35 41.
— glocken 145.
— haut 114 f., 143.
— jagd 91.
— kappe 68, u. sieheHarlekinmantel.
— kapuze 67.
— kapuzenmantel 240 ff.
— kopf 67, 92, 144.
— leute 22, 24 ff., 31 f., 35, 37, 236 ff.
— lieder 146. 243.
— masken 112 f, 145.
— maskerade siehe Herlekindarsteller und charivari.
— rüpel 129 fff., 134 f.
Herlekins 38.
Herlekinschimpfnamen siehe Herlekinsprichwörter.
Herlekinsprichwörter 124, 126—136, 150.
— struwelfratze 168 ff.
Herlequinus 27, 236 f.
Herlewinus 31.
Herllequin 21.
Herlequines 21.
Herlething(i) [leute] 38, 87, 238.
Herluin 31, 237 f.
Herrigs Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen siehe Metzke, Pochhammer, Schiött.
Hessen (Robert) 11.
Hexen 94, 111.
Hielekin 41.
Hierlekin 21, 35.
Histoire littéraire de la France 21, und siehe Paris (Gaston).
Hochzeit 104 ff.
Hofballett 9, 231.
Hofharlekin 1.

Hofnarren 163.
Histoire Plaisante siehe Lustige Geschichte.
Horning 194.
Hôtel de Bourgogne (Theater) 7, 79, 154.
Hölle 164.
— (der Bühne) 71.
Hölleneingang (der Bühne) 72.
— rachen „ „ 79.
— vorhang „ „ 77 f., 81.
Huelgoat 91.
Huon von Méry 34.
hure (hurepel) 69 f, und siehe Struwelfratze.
huré, hurepé siehe struwelfratzig.

I.

Jal 217.
Imagerie d'Epinal 175, 176.
Inferno siehe Divina Commedia.
Intermezzo siehe Ital. Szenen u. lazzi.
Irrlichter 33, 65.
Isle de France 34.
Italienische Mythen des Mittelalters siehe Graf.
Italienische Schauspieler siehe Bartoli (Francesco) u. Rasi.
Italienische Schauspieler in Deutschland siehe Trautmann (Karl).
dieselben in England siehe Collier u. 273.
dieselben in Frankreich siehe d'Ancona, Bernardin, Campardon, Baschet, Picot, Klingler.
dieselben in Spanien siehe Pellicer, Quadrio, v. Schack, Stiefel.
Italienische Szenen (der Kunstkomödie) 196.
Johann siehe Giovanni (Zanni).
Johann von der Alaix-Brücke (Possenreißer) 227.
Jolibois 137, 143.
„Jugend" (Zeitschrift) 33.

K.

Kapuzenmantel 68.
Karikatur der europäischen Völker siehe Fuchs.
Karl IX. (Frankreich) 231.
Karneval 122, 123, 148. 195, 198, 216, 220, 223, 226.
Kasperltheater 174, und siehe Guignol.
Katharina v. Medici 204, 231.
Katzenbuckel 190, 191.
Kinder (ungetaufte) 103, 110.
Klein 12.
Kleine dramatischen Künste siehe Weisstein.
Klingler 206, 208, 209, 212. 218, 223, 225, 227.
Kluge 1.
Koketterie 35 ff.
Komödie, französische siehe Larroumet, Lenient, Rigal, Toldo und Fournel.
Kostümwerke siehe Bertelli, Boissard, Franco, Guillaumot, Hefner-Alteneck, Könnecke, Valentini, Habillements et Scènes comiques, Recueil Destailleur.
König 2.
Königliche Bibliothek (Berlin) 226.
Könnecke siehe Bilderatlas.
Küchengeräte 109.
Kunstkomödie 22, 198, und siehe Bartoli (Adolfo).
Kupferstichkabinett (Berlin) 196.
Kupferstichkabinett (Pariser Nationalbibliothek) 172, 184, 266.
Kupplerinnen 155, 180.
v. Kurz siehe Bernardon.

L.

Lacroix 144.
La Curne 57, 58.
Laporte 5.
Lappenberg 30.
Larroumet 3 f., 6, 12, 13, 84.
Lazzi 16, 196, 211.
Legband 2.
Lenient 3.
Le Prévost 277.
Leroux de Lincy, siehe Livre des Légendes et Livre des Proverbes.
Lessing 2.
Lichtenberg 2.
Littré 15, 18. 57, 278.
Livre des Légendes 54, 144.
Livre des Proverbes 133.
Locatelli siehe Trivelin.
v. Lochom 177.
Lolli 8.
Lope de Vega 230.
Loret 8.
Lubin 6.
Lucifer 156 f.
Ludovico da Bologna 275.
Luque (Hexe) 94.
Lustige Geschichte von den Handlungen und Heldentaten Harlekins 13, 17.

M.

Macelle (Zanni) 59.
Maccus 12.
Madrid 229.

Magnifico 195, 199, 226.
Magnin 5. 16, 60.
Maisnée Herlequin (Hellequin) 12, 22.
Malherbe 266.
Manteau d'Arlequin siehe Harlekinmantel.
Map 36, 238.
Margarete v. Valois 231.
Marie v. Medici 3, 9, 15.
marionettes siehe Magnin und Guignol.
Marivaux siehe Larroumet und 6.
Marot 19.
Martinelli (Tristano) 8, 9, 10, 177, 184, 185, 255, 232, 266.
Martinelli (Bild) 255.
— Drusiano 10, 273.
Martinet 5.
Mascagni 12.
„maschere" siehe Mascagni.
Mascarille 7.
Maskerade 198, und siehe Charivari und Karneval.
Masques et Bouffons siehe Sand (M).
le Matin (Zeitung) 89.
Mazarin 8.
Mazzi 262.
Meaume 196.
Ménage 15, 16, 18, 167, 178, 206, 277.
du Mesnil (Opernsänger) 208.
Metzke 18, 19, 20, 21.
Meyer (H. E.) 29, 56, 240.
— (Paul) 21, 102.
Mezzetin 167. 197. 206.
Michiels 232.
Migne 30, 68, 236, 240.
Miracles de St. Eloi 18. 88.
Moland 7, 8, 9.
Molière 7, 8, 197, 216—218.
Mondory (Schauspieler) 214, 215.
Mons 135.
de Montaiglon 153 f.
Montaigne 193, 195.
Monval (Georges) 7 siehe Comédie Française, Sammlungen.
Morgue 54 f., 60.
Möser 2.
Murier (G.) 124 f.
Murray 238, 276.
Museum (Berlin) 171.
Müller 2.
München 199, 233.
Müntz (E.) 232.
Mysterienbühne (Modell) 72.
Mysterien (italienische) 190, 194.
Mythologie siehe Grimm, Meyer (H. E.), Golther.

N.

„Nachmittage" 180.
de Najac 5.
Narrenbeißer 42 fff., 57 fff.
Nashe 273, 276.
Natalis 240 ff.
Nationalbibliothek (Paris) 21, 58. 169, 179, 209, 229, 230, 233, 235, 241, 249.
Neapel 230, 276.
Nero 174.
Neuberin 2 f.
Nisard 18, 19.
Nodier 171.
Noiret, Noirette 172.
Noiron 172.
Normandie 24, 30, 33, 135.
Nuitter 177.
Nuth 2.
Nyrop 19, 20, 278.

O.

Oberon 60.
Oper (Paris), Archiv und Bibliothek 172, 173, 176, 187, 203, 208, 209, 218, 223, 265.
Opéra Comique 3, 5.
Orchester (des Theaters) 83, 84.
Ordericus Vitalis 24 fff, 33, 57, 87, 109.

P.

Palais Royal (Theater) 7.
Palaprat 7.
Pantagruel (Teufel) 161, 153, 157.
Patalon (e) 200 fff., 204, 228, 267, u. siehe Pasquati da Padova.
Pantomime 5, 12, 211.
Paradies (der Bühne) 79, 83.
Parfait 71. 72. 79.
Paris (Gaston) 32, 55, 105 f, und siehe Romania u. Hist. littéraire de la France.
Paris (Paulin) 18, 21, 33, 54, 69, 90, 106, 277.
Paris (Stadt) 18 ff., 152, 154, 155, 156, 203, 206, 228, 231, 249.
Pasquati da Padova 275.
Pasquin 6.
Paz y Melia 229.
Pellicer 229—231.
Percopo 192, 193.
Personnages conventionels siehe Rigal.
Peter von Blois 30.
Petit de Julleville 20, 58, 71—73, 79, 137, 139, 150, 152, 153, 157, 174, 203.
Picot (Emile) 10, 14, 155, 166, 185, 189, 193, 206, 227, 269, 255.

Philipp II. (Spanien) 229 f., 277.
Philipps 277.
Pierrot 4, 5, 206.
Pirouette 182.
Pluto (Teufel) 156 f., 161 ff.
Pochhammer 191.
Polichinelle 7 und siehe Pulicinella.
Porcacchi 10, 274.
Possenreißer (franz.) siehe Gringore, Johann v. der Alaixbrücke, Response digeste und Comédie Française (Sammlungen).
Pougin 5, 85, 172.
Pourbus 232.
Prehauser 2.
Pritschenmeister 263.
„Propugnatore" 197.
Pulicinella 230, 276 und siehe Dietrich.
Pupazzi (Livre des) 4.
Puppentheater siehe Guignol.

Q.

Quacksalber 226.
Quadrio 229 f., 270.
Quarterly Review 278.
Quittard 171.

R.

Raab 2.
Rabelais 19, 141, 146, 150, 153 f.
Rambeau 39 f.
Rasi 177, 185, 217 f., 223, 225, 235.
Raulin 18.
Raynaud 12, 24, 85, 94, 135, 167, 193 f., 198 f., 241, 278.
Recueil Destailleur siehe Kupferstichkabinett (Paris).
v. Reden-Esbeck 2.
Regnard 6.
Reims 89.
Renard 21, 35.
Retour d'Arlequin siehe Pantomime.
Reuling 1.
Reun siehe Codex Runensis.
Revue de Paris 5, 75.
Revue des deux Mondes 16, 274.
Revue d'histoire littéraire de la France 7, 10.
Riccoboni 13, 16, 177 f., 180, 182 fff., 187, 206, 225.
Richelet 15, 188.
Rigal 7, 11, 74, 216.
Roman de Richart 118, 174.
Romania 150 und siehe Picot und Raynaud.
Romanische Bibliothek siehe Berger.
Roskoff siehe Geschichte des Teufels.
Rossi (Bartolomeo) 275.
Rostand 7, 75.
der Rote Mann 91
Rouen 94.
Rua 195.

S.

Saint-Amand 14.
St. Eloi 88.
St. Germain en Laye 207.
St. Pol de Léon 91.
Sand (Maurice) 12, 177, 231.
Sanni, siehe Zanni.
Sarazenen als Teufel u. Herlekins 146.
Suchier 150.
Sarcey 13.
Scala (Flaminio) 227.
Scapin 7, 9, 13, 196, 197.
Scaramouche 7, 9, 197.
v. Schack 12.
Scheler 278.
Scherillo 273.
Schiller 104.
Schiött 71, 81.
Schlenther 3.
Schmidhammer 33.
Schmidt, Ch. H. 2.
Schröder 54, 174.
Schuch 2.
Schultz 129.
Schwarzfarbige Herlekins 110.
Scudéry 214.
Sepet 59.
de Sévigné 15.
Sganarelle 7.
Shakespeare 60.
Simone da Bologna 10, 274 f.
Six 5.
Skeat 128, 238.
Sottes chansons, siehe Herlekinlieder 231.
Soldino 231.
Spemanns goldenes Buch des Theaters 11, 12.
Sperander 1.
Springer 221—225, 231 und s. Zanni.
Spiel unter dem Laubdach, siehe Adan de le Hale.
Stegreifkomödie, siehe Kunstkomödie.
Stengels Ausgaben u. Abhandlungen, siehe Rambeau, Bahlsen u. Wimmer.
Stiefel 229.
Stranitzky 2.
Straßburg 199.
Straßenharlekin, siehe Charivari und Diablerie.

Struwelfratze 57 f., 68, 73 und siehe Herlekinkopf.
Struwelfratzig 58.
Suchier 71, 83, 104, 172.
Szenenbuch, ältestes der Kunstkomödie, 193, 199, und siehe Trautmann.

T.

Tabarino 199.
Tableau des farceurs, siehe Monval.
Taffurs 129.
le Temps (Zeitung) 3, 13, 83 f., 123.
Teufel 36, 66, 68, 136 f.
Teufelei 136—152.
Teufelsmaskerade, siehe Charivari, diablerie und Teufelei.
Tithilinus (Teufel) 157.
Tironi 171 f., 176, 260 f.
Tobler, siehe Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen.
Toldo 10.
Toynbee 193.
Tracagnino 198.
Tractatus de universo, siehe Wilhelm a. d. Auvergne.
Trausnitz 232.
Trautmann (Karl) 196, 199, 232, 276.
Trivelin 7, 177, 184.
Troiano (Massimo) 195 f. und siehe ältestes „Szenenbuch".
Trufaldin, Truffaldino 7, 198.
Truffier 6.

U.

Uhland 238.

V.

Valentini 223, 225.
Van den Gheyn 103, 236, 278.
Vaudeville (Théâtre) 5.
Vauluisant 236.
Venedig 198, 274, 275.
Veltheim 1.
Versailles 208.
Villon (François) 19, 141.
Vincent de Beauvais 68, 240 f.
Vogesen 64, 135.
de Volkaersbeke 232.
Volksposse (ital.) 194, 198.
Vrignault 4.

W.

Waniek 2.
Ward 12
Watteau 171, 172.
Wattenbach 236.
Weise 2.
Weisstein 12.
Wesselofsky 16, 278.
Wieck 174.
Wien 2, 199.
Wiese 192.
Wildes Heer 24 fff., 29, 237 f.
Wilhelm a. d. Auvergne 239.
Willette 5.
Wimmer 34, 36.
Wright 238.

Y.

Young (M. Y.) 206.

Z.

Zan Camossa 227.
Zan Ganassa 227.
Zanni 7, 11, 13, 16, 177, 189, 193, 194—204, 221, 228, 230, 267, 275.
Zanni-Bilder 198 fff., 232.
Zanni Corneto 227.
Zanni (erster u. zweiter) 8, 10, 197.
Zanninamen 196 f.
Zan Trippon 227.
Zeitschrift für franz. Sprache und Literatur 206.
Zeitschrift für rom. Philologie 194, 229.
Zeitschrift für Völkerpsychologie 171.

Berichtigungen und Ergänzungen.

Seite 7, Zeile 21 von oben lies Bourgeois Gentilhomme (Ballet des Nations) und Ballet des Muses.

„ 16, Zeile 4 von unten lies Alichino statt Alechino.

„ 64, letzte Zeile lies 1878 statt 1848.

„ 150, Anm. 4, Zeile 2 nach „im Teufelskostüm" lies „sich der Verhaftung des Delinquenten widersetzte" statt „verhaftet wurde".

„ 268, Zeile 12 von oben lies Zanni statt Zannis.

Im gleichen Verlage erschienen:

Forschungen zur neueren Literaturgeschichte

Herausgegeben von

Professor Dr. Franz Muncker.

I. Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in **Faustdichtungen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.** Von Dr. Roderich Warkentin. M. 2.40.

II. Die **Patientia von H. M. Moscherosch.** Nach der Handschrift der Stadtbibliothek von Hamburg zum erstenmal herausgegeben von Dr. Ludwig Pariser. M. 2.80.

III. Die Brüder **August Wilhelm und Friedrich Schlegel** in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Von Dr. E. Sulger-Gebing. M. 3.80.

IV. **Gerhart Hauptmann.** 2. Aufl. Von U. C. Woerner. M. 2.—. Geb. M. 3.—.

V. **Goethes Dichtung und Wahrheit.** Studien zur Entstehungsgeschichte. Von Dr. Carl Alt. M. 2.—.

VI. Der **Byronsche Heldentypus.** Von Dr. Heinrich Kraeger. M 3.—.

VII. Die **deutsche Gesellschaft in Göttingen** (1738—1758). Von Dr Paul Otto. M. 2.—.

VIII. Beiträge zum Studium **Grabbes.** Von Dr. C. A. Piper. M. 2.40.

IX. **Laurence Sterne und C. M. Wieland.** Von Dr. Carl August Behmer. M. 1.20.

X. **Leo Tolstoj.** Von A. Ettlinger. M. 2.—. Geb. M. 3.—.

XI. **Freiligrath** als Übersetzer. Von Dr. Kurt Richter. M. 2.70.

XII. **Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte.** Von Dr. Victor Junk. M. 2.—.

XIII. Das **deutsche Altertum** in den Anschauungen des **16. und 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Friedrich Gotthelf. M. 1.50.

XIV. Die Sage von **Robert dem Teufel** in neueren deutschen Dichtungen und in Meyerbeers Oper. Von Dr. Hermann Tardel. M. 2.—.

Im gleichen Verlage erschienen:

Forschungen zur neueren Literaturgeschichte

Herausgegeben von

Professor Dr. Franz Muncker.

XV. **Rameaus Neffe.** Studien und Untersuchungen zur Einführung in **Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs.** Von Prof. Dr. Rudolf Schlösser. M. 7.20.

XVI. Die Behandlungen der **Sage von Eginhard und Emma.** Von Dr. Heinrich May. M. 3.30.

XVII. Die **Vampyrsagen** und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. Von Dr. Stefan Hock. M. 3.40.

XVIII. Der einteilige **Theater-Wallenstein.** Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Von Dr. Eugen Kilian. M. 2.70.

XIX. **Friedrich Hebbels Epigramme.** Von Dr. Bernhard Patzak. M. 3.—.

XX. **Die Dichtung des Grafen Moritz von Strachwitz.** Von A. K. T. Tielo. M. 7.50.

XXI. **August Friedrich Ernst Langbein und seine Verserzählungen.** Von Dr. Hartwig Jeß. M. 5.—.

XXII. **Wie entstand Schillers Geisterseher?** Von Dr. Adalbert von Hanstein. M. 2.—.

XXIII. **Platen in seinem Verhältnis zu Goethe.** Von Dr. Rudolf Unger. M. 5.—.

XXIV. **Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im sechzehnten Jahrhundert.** Von Dr. phil. P. Expeditus Schmidt O. F. M. M. 5.—.

Bei Bezug von mindestens 4 Heften ermäßigen sich die Preise um 16 $^2/_3$ Prozent.

62357

P · Forschungen zur neuren
La literaturgeschichte
F Volume 23 - 25
1903 - 1904

CIRCULATE AS MONOGRAPH

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY